que sais-je ?

LE CHANT GRÉGORIEN

PAR JEAN DE VALOIS



PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

LE CHANT GRÉGORIEN

DU MÊME AUTEUR

MUSICOLOGIE

Le « Salve Regina » dans l'Ordre de Cîteaux (Ed. de la Schola Cantorum), épuisé.

Autour d'une antienne : « le Salve Regina » (Ed. de la Schola Cantorum), épuisé.

Etudes, articles divers, notamment dans la *Tribune de Saint-Gervais* (« Le rythme des Mélodies grégoriennes »), la *Revue musicale*, la *Petite Maîtrise*, *La Musique d'Eglise*, *Musique et Liturgie*, etc.

Articles concernant la musique liturgique et médiévale dans le *Larousse de la musique*.

MUSIQUE

Les Chansons de toile, en collaboration avec R. Barroux (Ed. Paul G. Klein, à Vence).

Les Sept Paroles de H. Schütz, en collaboration avec A. Bertelin. (Ed. de la Schola Cantorum).

Messe « Ave Maris stella » à 4 voix m., et autres compositions religieuses (Schola, Biton, Philippo éd.).

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES
N° 1041

LE CHANT GRÉGORIEN

par

Jean de VALOIS

Professeur honoraire à la Schola Cantorum
et à l'École César-Franck



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

—

1963

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE NORBERT DUFOURCQ

Professeur d'Histoire de la Musique
au Conservatoire National Supérieur de Musique

Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI. — *L'orchestre.*
José BRUYR. — *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE. — *Histoire de la musique.*
Norbert DUFOURCQ. — *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
René DUMESNIL. — *L'Opéra et l'Opéra-comique.*
Bernard GAGNEPAIN. — *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER. — *La musique américaine.*
André HODEIR. — *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON. — *Le chant.*
Charles KOECHLIN. — *Les instruments à vent.*
Paul LOCARD. — *Le piano.*
Armand MACHABEY. — *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
Lucien MALSON. — *Les maîtres du jazz.*
Jean-François PAILLARD. — *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE. — *Les instruments du quatuor.*
Félix RAUGEL. — *Le chant choral.*
Evelyn REUTER. — *La mélodie et le lied.*
Frédéric ROBERT. — *La musique française du XIXe siècle.*
Claude ROSTAND. — *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE. — *Le solfège.*
José SUBIRÁ. — *La musique espagnole.*
Jean de VALOIS. — *Le chant grégorien.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY. — *La musique hongroise.*

DÉPOT LÉGAL
1re édition .. .. .. 2e trimestre 1963

A la chère mémoire de
Maurice EMMANUEL
Charles TOURNEMIRE
Joseph SAMSON

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES. LE CADRE

La liturgie est un tribut collectif, public, officiel de *louange* dû à Dieu par l'Eglise. Ses autres éléments principaux sont l'Action de grâces, la déprécation. Elle postule une hiérarchie : un président d'Assemblée (*ecclesia*, synagogue, synaxe) ; divers ministres ; un ou plusieurs lecteurs-chantres, ou encore des chanteurs plus spécialisés (la *schola*) ; enfin, des assistants, à la fois auditeurs et participants selon des modes variés.

L'une des expressions primordiales de la liturgie est le chant : au rit *romain*, le « grégorien », ainsi dénommé parce que, en vertu d'une « tradition » vieille de douze siècles, on en fait communément hommage au pape Grégoire Ier, dit le Grand (590-604). Chronologiquement, et dans ses états successifs, le grégorien apparaît comme une création de caractère plus ou moins local, et aussi comme l'aboutissement de transmissions orales, modelées sans aucun doute et plusieurs fois repensées au

cours de six ou sept siècles d'implantation d'Orient en Occident : d'où la certitude de certains apports (Byzance, Jérusalem), des vraisemblances, de pures suppositions. On en peut juger par la diffusion progressive de l'Evangile. De Jérusalem, il se répand peu à peu par le truchement des juiveries établies dans les villes neuves de l'Empire et dans les cités grecques de la mer Egée. Tour à tour, du Ier au IVe siècle, se verront pourvues d'importantes communautés chrétiennes des agglomérations comme Antioche-de-Syrie, Edesse, Smyrne, Corinthe, Alexandrie, Byzance (Constantinople). Marquée de l'empreinte grecque, Rome l'emporte en prépondérance, dès le début. Postérieurement, et toujours en Occident, reflétant au surplus les usages romains, le siège de Lyon (fondé par des Orientaux), constitue entre 125-140 le seul centre à juridiction étendue et organisée dans les Gaules. Aucune autre « Eglise » en pays latin, dont l'on puisse attester l'existence jusqu'à l'an 150, y compris Ravenne (capitale de l'Italie byzantine) et Milan. C'est au cours de ce même IIe siècle que se créeront d'autres centres : en Italie du Nord, en Afrique du Nord, en Espagne, et peut-être en Gaule.

Les premières étapes de cette évangélisation ? Les porteurs de « La Parole » prennent contact avec les synagogues locales et, comme à Jérusalem, participent à leur culte, le jour du Sabbat. Ils exposent la doctrine nouvelle. S'ensuivent discussions, adhésions, dissensions, exclusions réciproques. De toute façon, après le coucher du soleil qui clôture le Sabbat, les chrétiens se réunissent dans la salle haute d'une maison particulière. Aux oraisons du président, tourné comme eux vers l'Orient, les assistants *répondent* par l'Amen (oui) : c'est comme une *litanie* ; on lit aussi des extraits

de l'Ecriture, et la correspondance (épîtres) reçue d'autres communautés. Tout comme les psaumes, on les commente : dans la liturgie, c'est la part accordée à l'enseignement. L'ensemble est entrecoupé de « cantiques » connus de tous. Enfin, le célébrant conclut par une prière plus solennelle, dont nos monitions et oraisons du Vendredi saint sont comme un vestige. Analogue au service de la synagogue, cette ordonnance est le prototype très large de la première partie de la messe latine, à laquelle assistaient primitivement les catéchumènes. A quoi s'ajoutent la « Prière eucharistique » (« Action de grâces »), la fraction du pain, la distribution du pain et du vin consacrés, et donc la communion au corps et au sang du Christ.

Au IIe siècle, la Rome chrétienne, bien que gouvernée par un seul évêque, ressemble encore à une agglomération de cénacles — en partie orientaux — ayant chacun la tradition de leurs propres Eglises. *Sur un fond commun* règne donc la plus grande liberté d'initiative : l'improvisation des prières est alors « la loi générale de la liturgie » (Cabrol). Mais, au cours du IVe siècle, des systèmes apparaissent qui tendront à se régionaliser, surtout avec le partage de l'Empire entre Orient et Occident (v. 315). D'où les rits orientaux synthétisés dans les types égyptien (Alexandrie) et syrien (Jérusalem-Antioche, à quoi se rattache « la Grande Liturgie » de Byzance) ; ceux aussi de l'Afrique du Nord, de Milan (l'ambrosien), des Gaules (le gallican), de l'Espagne (le « mozarabe ») et de la Narbonnaise, voire des pays celtiques, dont l'origine était romaine, comme l'affirme vingt ans plus tard le pape Innocent Ier. Rit et chant marchent évidemment de pair.

Quant aux lieux du culte, on peut constater, au début du IIIe siècle, l'existence de maisons entières, et même d'édifices spécialement construits pour cet usage (les « Titres »). Après l'Edit de Milan (313), qui reconnaît officiellement le christianisme, des temples païens recevront aussi la même affectation. Aux basiliques civiles, les églises gréco-latines empruntent l'élévation, la forme, les colonnades, la toiture ; aux maisons particulières, le plan, et en particulier l'atrium (cloître) avec fontaine centrale (origine du bénitier) ; aux gymnases, les

exèdres (bancs) qui encadrent, au fond de l'abside, la cathèdre de l'évêque. Les fidèles sont debout et occupent les nefs latérales : les femmes à gauche, les hommes à droite. Au milieu d'eux — et donc dans la nef centrale — face à l'autel, et quelle que soit l'orientation, un grand quadrilatère surélevé et délimité par des cancels : l'emplacement réservé aux divers éléments de la *schola*. Une ou deux chaires y sont ordinairement attenantes : les ambons (le *bêma* du rit chaldéen). Ainsi, lecteurs ou chantres sont les intermédiaires officiels entre la hiérarchie et les fidèles. Considérés sous leur état premier, des sanctuaires romains comme Sainte-Sabine, Saint-Clément, Sainte-Marie-in-Cosmedin — sans oublier la basilique pythagoricienne de la Porte-Majeure (entre 41 et 54) — sont révélateurs à ces divers points de vue.

Parler de « langue liturgique » à ces époques reculées est impensable ; en revanche, on constate la présence de cellules linguistiques correspondant aux îlots formés sur place par les communautés d'origine les plus diverses. Du Ier au Ve siècle, latin et grec se partagent le domaine méditerranéen. A Rome même, dès les temps apostoliques, la très puissante colonie *judéo-chrétienne* appartient au monde grec ou semi-grec. Par la suite, le recrutement y atteindra — ainsi que dans les provinces — d'autres couches de prosélytes, d'ailleurs entendant peu le grec qui est surtout la langue des patriciens. Aussi, comme à Jérusalem, Antioche, Alexandrie, les lectures faites à l'Assemblée étaient bilingues. A Rome, le latin supplantera le grec entre 360 et 382 ; mais cela n'y empêchera pas les immigrations ainsi que dans le Sud de l'Italie. On retrouve ici les Syro-Byzantins dont l'influence — leurs écoles musicales et théologiques aidant — se fait sentir jusqu'au XIe siècle environ : d'où les infiltrations directes ou par intermédiaires que l'on relève au gallican, au mozarabe et dans le répertoire des Eglises romaine et milanaise (antiennes, chants de procession), tout comme dans leur *ordo*

liturgique. Rome, s'écriait alors saint Jérôme, c'est aujourd'hui Jérusalem, Constantinople !

C'est précisément au IVe siècle que des moines grecs s'établissent encore en Belgique, en Rhénanie, en Moselle. Ils immigrent plus particulièrement chez nous pendant presque toute la durée des temps mérovingiens (448-751) : d'abord dans le Sud-Ouest (où ils contactent les Wisigoths), puis à partir du VIe siècle dans le reste de la Gaule. Et là, il n'est que d'évoquer, à des degrés divers touchant l'observance — et donc aussi le chant — les noms de centres comme Autun, Bordeaux, Clermont, Lérins, Lyon, Marseille, Narbonne, Orléans, Paris, Toulouse, Vienne, etc.

Rappelons qu'au cours des deux premiers siècles, dix papes sur quatorze sont orientaux ; entre 687 et 752, trois encore sont grecs, quatre syriens. Mentionnons aussi les rapports d'ordre musical et liturgique de Charlemagne et de ses successeurs avec des chantres de Byzance ; la présence de moines grecs à Naples, au mont Cassin, aux « Saint-Denis » de la région parisienne et de Rome ; et encore dans des abbayes réputées pour avoir cultivé cette forme littéraire et musicale qu'est *le trope* : Saint-Martial de Limoges, Saint-Gall, Saint-Emmeran, etc. Nos livres liturgiques témoignent éloquemment de cette pénétration, soit à l'état original, soit par adaptation : ainsi, du *Gloria* et du *Credo* grecs, sources de notre *Gloria XIV* et du *Credo* dit « authentique », ainsi que de ses dérivés ; des célèbres Alleluias : *Dies sanctificatus* et *Dominus regnavit* ; de larges emprunts reconnaissables à leur facture dans les offices de Noël, de la Circoncision, de l'Epiphanie, de la Purification (l'*Adorna*, le *Responsum accepit*), de la Semaine sainte (particulièrement le *Trisagion* bilingue et les Impropères du Vendredi saint). Cette énumération n'est pas limitative. Ici, l'on se doit de rappeler les études des Gaïsser, Gastoué, Wagner (P.), Baumstarck, Hesbert, Wellesz et Tillyard, Petresco, Handschin, et surtout de dom L. Brou et de dom M. Huglo. On peut donc parler avec Gaïsser, et même dom Pothier, de chant romano-byzantin, dont l'analyse révèle (pour la théorie comme pour la pratique) « des particularités étrangères au Moyen Age ». Un Aurélien de Réomé nous en est garant, vers 825-850.

Chapitre II

LA TRANSMISSION

Renan affirme : « La mémoire d'un homme était alors comme un livre. » De son côté, Jousse précise bien que dans la transmission des œuvres, il s'agissait non pas de texte lu, mais de parole *entendue*, de sons : en somme, un décalque oral. Au IVe siècle, saint Basile atteste qu'une partie de la doctrine — et jusqu'à des formules liturgiques — ont été transmises de cette façon, parallèlement à la tradition écrite : un art qui s'enseignait dans les écoles, remarque G. Boissier qui cite Sénèque.

Jousse a décrit magistralement le mécanisme de cette inhibition et les procédés de la composition *mémorisée*. La tendance à la fixité se manifeste par *le schème rythmique* : parallélisme simple ou multiplié, place fixe pour certaines syllabes, certains mots préalablement *connus* ; cadences. D'où *le cliché*, la *formule-type* qui sont des aide-mémoire ; la reprise de la même phrase, de phrases entières, de récits entiers que l'on transplante dans d'autres compositions (Bach ne fait pas autrement dans certaines cantates) ; enfin, la combinaison de tous ces éléments en vue d'une présentation nouvelle et cependant classique, du fait de leur permanence.

Ouvrons maintenant l'un ou l'autre des plus anciens codices « grégoriens » (IXe-Xe siècle), et constatons avec Gui d'Arezzo (XIe siècle) que les signes musicaux dont ils sont pourvus sont par eux-mêmes inutilisables, du fait que la portée n'existe pas, pour qui ne sait *par cœur* ce déroulement mélodique et rythmique, voire modal, que l'on a cherché à figurer.

Tels le « rouleau » de la synagogue, dépourvu de voyelles et dont les *tâmim* (divisions et formules mélodiques éclairant la cantillation ou récitatif) varient si facilement d'une communauté à une autre ; les signes ekphonétiques byzantins qui doivent caractériser la ponctuation musicale et littéraire ; enfin, ces onomatopées musicales (*No-e-a-no-e-a-ne*, *No-e-a-gi*, etc.) appelées *enechema* et jugées par les mêmes, ainsi que par les praticiens occidentaux (VIIIe-XIe siècle), comme indispensables pour l'intonation d'un chant ecclésiastique. Tout au début du XIe siècle, la notation de Côme (fortement apparentée à celle de Metz) n'indique-t-elle pas encore certaines formules (en cours de phrase ou aux cadences) par un seul signe sténographique : le *point d'orgue* normal ou inversé, voire le *schalcheleth* massorétique (*ʔ*) ; à ces mêmes endroits, d'autres Ecoles se contenteront de ne rien noter. Le premier signe est assurément l'ancêtre de la *corona* des XVe-XVIe siècles, permettant de broder à des places analogues un trait, une cadence, une fantaisie, toutes choses que l'on retrouve dans les pièces ornementales grégoriennes.

Dans ces conditions, le « style écrit » (prononciation *visuelle*) représentera les différentes étapes du style oral. En effet, l'écriture s'efforce à être phonétique ; mais, tôt ou tard, l'écart peut exister entre le parler, le chanter et leur transcription. Ainsi s'expliqueront, dans le grégorien désormais porté sur lignes, un certain nombre d'altérations : méconnaissance plus ou moins effective des « agréments », des durées qu'indiquaient soit des *épisèmes*, soit la *désagrégation matérielle voulue* de certains groupes ; transformations de teneurs modales, etc. En revanche, l'examen du répertoire conduit à y reconnaître, notamment avec dom Mocquereau, Ferretti et Gastoué, des *timbres* (mélodies-types, rimes musicales, cadences) ; des *centons* (amalgames de formules prises çà et là : la littérature classique en offre, par analogie, maints exemples). Qu'est-ce, sinon les mêmes procédés de « composition mémorisée », utilisés avec une subtilité semblable ?

Chapitre III

LE PLANCHER MÉLODIQUE

La plupart des pièces qui composent le répertoire authentique ont pour fondement la psalmodie, simple ou ornée, c'est-à-dire le récitatif apparent ou sa charpente : à sa base, la notion de teneur ou corde récitative qui est comme un plancher mobile — mais, en principe, rectiligne *(plane)* — d'où peut s'élever la mélodie. Par la suite, cette teneur deviendra tout naturellement le plancher polyphonique. Sensible comme une aiguille de baromètre, elle suit la pente mélodique dessinée par les hexacordes, eux-mêmes élargissement du tricorde et du tétracorde. Elle manifeste même les états de la modulation, tout comme l'accent *musical* met en relief les *formes* rythmiques.

En 762, Chrodegang, évêque de Metz, recommande à ses chantres de « ne pas psalmodier sur un ton aigu, en courant, à la débandade, mais *planement* ». L'ensemble demandé n'est que l'un des aspects de cette *aequitas* (ou *aequalitas*) que les théoriciens du IXe-Xe siècle s'époumonent à réclamer. Bien avant eux, l'évêque Niceta (IVe siècle) déclarait : « Qui ne peut *s'égaliser* sur les autres fera mieux de se taire ou de psalmodier à voix éteinte, plutôt que de couvrir l'Assemblée par ses éclats ! »

Aequitas ne signifie pas seulement l'intonation sans bavures par l'ensemble des assistants, mais encore l'égalité d'un *tempo* donné. A côté de cette psalmodie, dont le mouvement « ne varie jamais » (sauf dans les « tons solennels » où il est plus posé), la pratique admettait, en effet, soit l'uniformité, soit un débit plus lent ou plus rapide au commencement, à la fin, voire pour toute une reprise. Les valeurs étaient alors strictement doublées ou abrégées de moitié : « ni plus, ni moins », observe le *Commemoratio brevis* et le *Scolia enchiriadis* (xe siècle). Au même temps, le texte d'un rouleau des Morts cité par L. Delisle oppose *le mélos plane* au chant « pompeux ». Ici, *plane* équivaut donc à « chant simple ». Au xie siècle, Ulrich de Cluny nous apprend que dans cette abbaye, le jour de Pâques, le *Splendor aeternae gloriae* se chantait sur une mélodie plus solennelle que celle des autres hymnes de la même fête, lesquelles « sont à ce point *plane et in directum* qu'on les croirait destinées à un jour de férie». *In directum ?* Ce ne peut être qu'un quasi-recto-tono (comme d'ailleurs la psalmodie de l'Office ainsi dénommée), semblant exclure — de ce fait — et par comparaison avec une *mélodie* organisée, toute battue métrique. Au xive siècle, Raoul de Rivo accordera encore le même sens au mot *plane.*

Et, toujours au xie siècle, Odon (de Saint-Maur-des-Fossés) appelle « cantus planus » (ou *humilis*) toute tessiture grave (*ton* plagal) et « cantus acutus » (ou *elevatus*), toute tessiture élevée (*ton* authentique). Gui d'Arezzo fait de même. Sur quoi son commentateur, l'Anonyme de Vienne, glose ainsi : « *Plani ?* Donc, ne montant ni ne descendant beaucoup au-dessus ou au-dessous de la finale. » Traitant du discours, Quintilien remarquait déjà : « Neque gravissimus *in musica* sonus, nec acutissimus » (XI, 3). En somme, les nœuds et ventres du récitatif !

Pour Otger de Laon (ixe siècle) dit de Saint-Amand, l'exécution du chant à la partie *grave* de l'*organum* était si lente qu'elle tendait à détruire toute notion de rythme. Il y voyait toutefois une certaine grandeur. Aucun rapport, évidemment, avec le romantisme déconcertant d'un Odon qualifiant les Traits et les Graduels de graves *(humiles)*, longs *(protensi)*, *planes*, et les Répons de Matines de « nonchalants comme gens qui somnolent ». Un Jean Cotton (début du xiie siècle) rétorquera : « Comme si c'est

grande faute de chanter sur un ton élevé. » Du temps a passé depuis que Fortunat de Poitiers (VIe siècle) appelait *cantus planus* : plain-chant, toute mélodie « paisible » opposée au « frémissement » des instruments. Chez les mensuralistes du Moyen Age, cette expression désignera la seule musique ecclésiastique par opposition à leurs « modes » rythmiques.

Plane ? Fortunatien (IVe siècle) appelle ainsi une clausule littéraire dont les composants sont égaux. Pour sa part, Virgile de Toulouse (VIe-VIIe siècle), dont les théories ont si vite et si fortement déteint sur les auteurs médiévaux, rejette délibérément la « coupe syllabique » du vers classique : seuls, les mots sélectionnés représentent des mètres, et ils ne seront *planes* qu'à la condition d'avoir *le même nombre* de pieds (syllabes).

CHAPITRE IV

LES ÉTAPES DE LA PSALMODIE

I. — Le « solo » intégral

Dès ses débuts, la liturgie utilise quatre types de psalmodie représentant différents stades du récitatif. Temple et synagogue sont évidemment le point de départ. L'Occident la reçoit des Eglises orientales. Les témoignages s'égrènent du Ier au VIIIe siècle, de Philon le Juif, Basile de Césarée, Augustin, Cassien, Benoît de Nursie à saint Isidore de Séville et Amalaire, pour nous en tenir aux sources de premier plan.

1 *a)* Au *solo intégral*, *simple* et continu, s'applique le mot de saint Augustin († 430), rappelant qu'Athanase d'Alexandrie († 328) exigeait du lecteur-chantre des inflexions si légères que le psaume sonnait « plus comme une récitation que comme un chant ». Cassien († 435), futur abbé de Saint-Victor de Marseille, pratiqua cette psalmodie en Egypte, sur la fin du IVe siècle. Les assistants écoutaient, nous dit-il, puis — après une prière silencieuse — se prosternaient, bientôt se relevaient, et celui qui venait de chanter terminait par une oraison. En somme, le *Flectamus genua*, le *Levate* suivis de la « collecte », au Vendredi saint. Rentrent dans cette catégorie la *Préface* de la Messe, l'*Exultet* du Samedi saint, etc.

« Comme d'une seule bouche et d'un seul cœur » : faisant écho à Philon, saint Basile de Césarée († 379)

caractérise ainsi *l'extension* de ce type simple à *l'ensemble* (hommes, ou hommes, femmes et enfants) de ceux qui peuvent retenir de mémoire un psaume. Pas d'alternance par deux demi-chœurs, pas de refrain : c'est le psaume *in directum* (tout droit), quasi-recto-tono uniquement réservé à l'Office. Schütz l'a utilisé dans ses *Sept Paroles du Christ.*

1 *b)* En revanche, le *solo intégral orné* est notre *Trait* en *sol* (*tractus, tractim :* tout d'un trait), qui ne doit pas avoir d'alternance et dont les mélismes tiennent de ce *bel canto* supérieurement objectif que semble évoquer, au ve siècle, l'épitaphe du diacre Sabin :

J'ai modulé les psaumes et chanté avec art
En sons variés les paroles sacrées.

Minutieusement stylisés, les Traits ont, quoique plus librement, l'ossature de la psalmodie courante : deux parties, identiquement calibrées (intonation, corde récitative et son inflexion facultative, cadence) ; le dernier verset finit en véritable coda-terminaison.

Il existe, moins anciennes, des pièces en *ré*, inexactement qualifiées de traits : exécutées jadis, et encore de nos jours, comme des Répons-Graduels très ornés, elles en portaient aussi le nom. Quoi qu'il en soit, il suffit de transposer en *la* ces pièces écrites en *ré*, pour constater des parentés entre les types en *ré* et ceux en *sol*, portant sur la coupe, les « formules », la modalité, le style. La cadence médiane de... *La* est comme une réponse sur *ut*, à la flexe qui précède et à celle du Trait en *sol* ; sa cadence finale est une réponse à la médiane et une seconde réponse à la flexe déjà citée. La cadence finale est également une coda-terminaison.

Antérieurement à l'emploi généralisé de l'Alleluia au romain, le Trait (en *sol*) était considéré comme *festival.* De fait, son éthos presque joyeux souligne le merveilleux équilibre entre l'intention expressive et la préoccupation technique du jail-

lissement mélodique : « Une vocalise insaisissable comme un chant d'oiseau, sorte de point-d'orgue conçu par un virtuose libre de contrainte », écrivait Widor du Répons-Graduel *Haec dies.* A plus forte raison en était-il de ces Alleluias, alors sans versets, et que saint Augustin caractérise ainsi pour l'édification des chanteurs :

Voici que Dieu lui-même nous indique la manière de chanter : ... Chantez *en jubilation.* Ceux qui chantent, soit en moissonnant, soit en vendangeant, soit dans l'ardeur de tout autre labeur, commencent d'exprimer leur allégresse par des chansons. Puis, leur joie devient si complète que les mots n'arrivent plus à la traduire. Ils rejettent alors les syllabes et s'engagent dans le chant *jubilatoire,* qui signifie que le cœur porte en lui ce qui ne peut être proféré. Or, à qui cette « jubilation » convient-elle, sinon à Dieu qui est *l'Ineffable* ? Aussi ne vous est-il pas loisible d'en prononcer le nom (Yaveh) ; et néanmoins, vous ne devez pas vous taire. Dès lors, que vous reste-t-il, sinon la « jubilation », la joie sans les mots, l'immense étendue des joies sans les barrages des syllabes !

A ce point de vue, l'on pourrait comparer tel ou tel Alleluia ayant mélodiquement, au romain comme à l'ambrosien, de sérieux points communs. Ainsi en est-il de l'Alleluia du XIVe Dimanche après la Pentecôte (à l'ambrosien, au Commun dominical). Terminé le verset *Venite exsultemus,* l'ambrosien entame, en guise de réexposition, une longue variation amplificatrice sur la dernière syllabe du mot Alleluia, et cela avec un si grand relief que cette vocalise semble un solo sans fin. Rien de commun, on le voit, avec « ces airs de théâtre mêlés aux cantiques » dont nous entretient le fougueux saint Jérôme, et « qui font ainsi de la maison de Dieu une scène publique ». Ici, « la réalité du sens psychologique vient précisément de ce qu'elle est la projection dans le temps du sens spirituel ». Ce pourquoi « cet art idéaliste est expressif dans la mesure où, se détournant de la réalité, il se refuse à être le

langage de l'émotion, de la passion » (B. de Schlœzer). C'est particulièrement le cas de la vocalise grégorienne, faite « pour libérer les âmes de la richesse trop étroite des concepts » (D. Delalande). Ce qui est incontestable, c'est que l'apanage de pièces stylisées à ce point n'appartenait pas primitivement aux simples choristes ; et d'autre part, ces procédés ont été familiers à toutes les liturgies antiques.

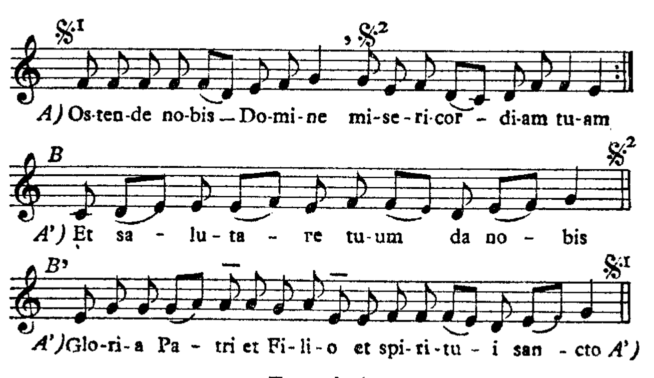
II. — Le Répons

Le *Répons* est le deuxième type de psalmodie. Un *soliste* (ou un groupe de deux à trois lecteurs-chantres) énonce une suite de versets ou de paraphrases strophiques, lus (chant ekphonétique) ou chantés. Ainsi en est-il des *mimré* rythmés d'Ephrem de Syrie († 373). Sur chaque incise dernière, la voix tendait à s'élever. Alors, en *réponse*, *l'assistance* déroulait en fredon une petite vocalise, comme « accrochée » à la finale. Cette ritournelle-refrain, c'est le « tropaire » primitif, la « séquence », le *jubilus*, assez bien figurés par la vocalise du versicule qui précède, à Vêpres, le *Magnificat*. Toutefois, même aux époques de transmission orale, l'assistance ne reprenait certainement pas les paroles de chaque dernière incise (à moins qu'elles ne fussent toujours les mêmes, de verset à verset, comme dans le psaume 135, *Confitemini*) ; car, observe saint Jean Chrysostome († 407), le peuple est *incapable* de comprendre et, partant, *de chanter tout le psaume*. Un refrain à texte uniforme et élémentaire représente donc cette forme simple de Répons, telle que l'entend un saint Ambroise. L'antienne *Lumen* et son psaume (2 février) en sont un précieux exemple.

Pourvue d'un texte, la ritournelle — de par ses amplifications postérieures — donnera naissance aux *kontakia*

byzantins inaugurés par Romanos (VIe siècle), ainsi qu'aux tropaires (types de l'antienne calibrée et « soignée » si chère à Gui d'Arezzo et à ses commentateurs). De même, il n'est pas rare de rencontrer dans l'Antiphonaire d'Hartker (Xe siècle ex.) des refrains avec paroles, terminés par une vocalise : détachée, celle-ci est pourvue à son tour d'un texte et figurera ainsi sous la forme d'autres antiennes (dom L. Charpentier).

Le répons *entièrement mélodique* est le prototype de la forme *Rondeau.* Chanté par le soliste, le refrain (A) est, en principe, repris par le chœur (A′). Puis, le soliste exécute le 1er verset (B). Il lui est de nouveau répondu par le refrain (A′), *da capo* ou partiellement. Il en sera de même pour les autres versets : c'est la coupe *ternaire* A B A. Ainsi réalise-t-on le psaume-invitatoire (94) de Matines ; de même, avec la double mélodie de ses versets, l'*Omnes gentes* gallican (*Variae preces*, p. 153). Evoquant cette réponse de l'Assemblée, saint Ambroise la compare au fracas des ondes, tout comme saint Jérôme dira de l'*Amen* populaire... qu'il ébranle la charpente de l'édifice. Voici maintenant (au rit monastique) la version du « Répons-bref » de l'Avent :



Exemple 1

Répétons qu'anciennement, *tous les répons* (notamment le Graduel, l'Offertoire, les intercalaires de l'Office de nuit) s'exécutaient ainsi. Le *Libera* (dont la contexture est moins « formelle »), les Alleluias sont restés fidèles à cette coupe.

*
* *

Les fidèles offraient processionnellement le pain et le vin du Sacrifice au chant de l'Offertoire : tout d'abord antiphonie (fin du IVe siècle), puis répons, le plus souvent à deux versets. (Bien que très imparfait, l'*Offertoriale* de C. Ott en donne la substance.) L'opposition est caractéristique entre versets et refrain. Les premiers sont, à l'ordinaire d'une richesse mélismatique étonnante et d'une tessiture fort étendue. Ils modulent par étages et avec hardiesse, découvrant à l'analyse des procédés de composition extrêmement raffinés et très proches des nôtres. C'est là — comme dans les Alleluias — qu'il faut chercher, *à tous les degrés*, les origines de la variation amplificatrice.

Citons au passage les versets servant aux offertoires : *Afferentur Regi*, *Ascendit Deus*, *Benedictus es... in labiis*, *Deus enim firmavit*, *In virtute tua*, *Jubilate Deo*. Avec sa grâce, sa pureté de ligne, l'*Ave maria* du IVe Dimanche de l'Avent est une des somptuosités du répertoire. Quant au *Vir erat*, il y a contraste très net entre un refrain d'une neutralité absolue et les versets : exceptions de taille que ces trop nombreuses répétitions — on les jugerait aujourd'hui comme anti-liturgiques — qui ne sont là que *pour l'effet* et stimulent la progression dramatique. Amalaire explique ainsi sa surprise : à l'encontre de l'historien (représenté par ledit refrain), Job — le héros de la pièce — est comme tous les malades, il se répète !

Ces versets utilisent aussi, non modifiés, des fragments de Graduels, de Traits, d'Alleluias (par ex. du type « Adorabo »). Déformés, ils deviennent descriptifs : témoin certaines cellules du *Precatus est* qui caractériseront, on ne peut mieux, la danse de Salomé (Offert. *Misit rex*) !

La forme A B A mise à part, les versets d'offertoire n'ont pas une structure essentiellement psalmodique, contrairement aux *Graduels*, également très riches, expressifs et dilatés — mais de coupe plus endiguée — et largement ouverts à la centonisation (particulièrement les pièces en *fa* qui sont la majorité). A plus forte raison s'éloignent-ils des *répons de l'Office*, dits « prolixes », si variés dans le refrain, en dépit de certains clichés, de rimes mélodiques et métriques ; en dépit de l'inexorable psalmodie des versets pour une même tessiture modale, quels que soient les textes, et que compense heureusement une souplesse inouïe d'adaptation, comme dans le *Subvenite* des Défunts.

Dans les Alleluias — particulièrement objectifs, nous l'avons reconnu — le thème-vedette constitue le refrain (A) : énoncé du mot, que suit (séquence) une vocalise *(jubilus)* sur la syllabe *a*. Le verset peut être un développement (A′) dudit refrain, ou bien c'est un second thème (B) : soit la Forme *Lied*. A son tour, la finale du verset emprunte la mélodie *intégrale* du refrain (A″) — c'est l'ordinaire —, ou encore tout ou partie de la vocalise (A′). D'où les types : A/A′-A″/A, et A/B-A′/A. Eventuellement, ladite finale différera complètement du refrain, ou ne l'évoquera que de très loin : c'est l'A B A pur, ou type originel de l'*aria da capo* de Cavalli et de Carissimi.

Signalons les cas rares où refrain et verset ont *exactement* la même mélodie, répétée autant de fois qu'il est nécessaire (Allel. *Surrexit*, *Loquebar*, *Virga Jesse*, etc.). Une curieuse variante nous est donnée par l'Allel. *Pange lingua* (*Paléogr. musicale*, XIV, 259) : s'agissant d'un texte poétique, l'adaptation y aboutit à un compromis entre le type des laisses médiévales et celui du répons primitif ; le texte sera donc fragmenté sur la première partie, sans cesse répétée, avec retour périodique de la vocalise.

III. — Antiphonie, antienne

A elles seules, les deux parties d'un verset constituent déjà un parallélisme ; c'est l'embryon d'une strophe. Le relief s'accentue lorsque *deux chœurs* (ou deux solistes) se renvoient *tour à tour* une suite de *versets coulés dans un même patron mélodique.* Telle est *l'alternance simple* (*vox reciprocata, antiphona* = antiphonie), opposée au répons, en vertu de ces modalités, et appliquée au *troisième type de psalmodie courante.* S'y rattachent, évidemment plus par la forme que par la structure, des pièces comme les Graduels dits Traits du IIe ton, ou encore nos hymnes métriques ou rythmées (les *seblathé*, au syriaque). Ce genre d'alternance, Pline († 113), Philon († 41), Tertullien († 240-250), les Pères du Désert, y font allusion ou l'emploient ; c'est encore le *sughité* d'Ephrem le Syrien. Or, entre 348 et 358, Flavien et Diodore d'Antioche, alors laïcs, empruntent cette forme au syriaque et l'introduisent dans cette ville. De son côté, Basile de Césarée la propage et saint Ambroise, son ami, l'instaure à Milan (374), d'où elle gagnera « presque tout l'Occident », nous dit Paulin (420), son biographe. Peu auparavant (362), l'empereur Julien l'avait imposée aux temples païens. Tout au début du ve siècle, Egérie (*al.* Ethérie) nous en est garant pour la Palestine et, pour la Gaule, Sidoine Apollinaire (471-489), qui en vante « le charme » ; au vi^e^, l'épitaphe de saint Nizier la relate à Lyon ; au viie, l'Anonyme irlandais, et surtout Isidore de Séville qui, lui aussi, la dénomme « antiphone » ; au viiie, Amalaire et le petit Prologue *Gregorius presul.*

Parfois, l'ensemble chante un refrain (ou plusieurs) servant de prélude, de conclusion, voire d'« intercalaire », à la psalmodie alternante de deux

demi-chœurs (ou de solistes). C'est le cas des antiennes qui précèdent la bénédiction des Rameaux (IIe Dim. de la Passion), ou encore du populaire *Paradisi portae* (*Variae preces*, 1901, p. 201). Ici, le refrain ne s'appelle plus répons, mais *antienne* ; en effet, il tire son nom de cette fusion même de deux groupes alternant (*anti-phona :* voix face à voix), que les voix soient mixtes (*antiphona :* chant à l'octave) ou de même nature. D'où, chez plusieurs auteurs, l'emploi du qualificatif *reciprocata* désignant l'alternance, par opposition à *antiphona*-refrain.

C'est *le quatrième type de psalmodie*, mentionné notamment par saint Basile, Isidore de Séville et Césaire d'Arles († 543). Tels les chants processionnaux d'*introït* (institué entre 422 et 432 par Célestin Ier) et de *Communion*, vraisemblablement de la même époque. Ces antiennes relèvent souvent du type *Suite*. Les plus anciennes sont entièrement originales. Moyennement ornées, elles s'imposent par leur « traduction » exacte et immédiate du texte : leur placidité relative fait ainsi contraste avec l'exubérance de certains *Kyrie*. Primitivement, sous forme de récitatif, ceux-ci faisaient partie de la « Prière des fidèles », qui précédait alors l'Offertoire. C'est entre 492 et 496 que cette litanie prit place après l'introït (dom Capelle).

N'oublions pas ce que l'on pourrait appeler *l'alternance mixte* : elle tient, en effet, du répons et de l'antiphonie (1). Dans un premier cas, rapporté par saint Basile, nous avons à la fois *alternance*

(1) L'antiphonie responsoriale a été très employée dans les liturgies orientales, ainsi que l'établit le R. P. Gelineau dans sa thèse magistrale (à paraître) sur *Les formes liturgiques de la psalmodie dans les Églises syriennes aux IVe et Ve siècles* (Institut catholique, Paris, 1960).

directe du refrain par les deux chœurs ; puis, par chacun des mêmes, du *refrain lié à chacun des versets*. Un deuxième cas : deux demi-chœurs *alternent* des versets, mais *chacun d'eux* est coupé par un refrain d'ensemble (Impropère II, au Vendredi saint). Dans le troisième cas, il s'agit d'un *refrain* unique (ou de deux et trois différents), *répété par alternance*, mais coupé chaque fois par un verset (Impropère I). Amalaire en parle au VIIIe siècle. Ce sont bien ces « modes réciproques d'antiphonie » relatés par saint Isidore, Wilfrid d'York, l'Anonyme irlandais du VIIe siècle et l'Antiphonaire hispanique de Léon (XIe siècle). Tels sont aussi, nous semble-t-il, les antiphones hiérosolymitains décrits par Egérie, chez qui le mot *hymnus* paraît bien synonyme de refrain. On songe involontairement aux « chansons avec des refrains », répandues en France aux XIIe et XIIIe siècles.

CHAPITRE V

L'OFFICE

Au Temple, à l'office du soir *(minha)*, et notamment les vendredi et samedi qui ouvrent et ferment le Sabbat, les juifs allumaient rituellement la lampe et offraient l'encens. Dès les temps apostoliques — en Orient, et progressivement dans presque tout l'Occident — la même coutume s'installe chez les chrétiens, au seuil de la Vigile dominicale, puis quotidiennement. C'est la cérémonie du *Lucernaire* (entre 16 et 18 heures). Passant par les Gaules, des éléments s'en retrouvent au rit romain, et seulement au Samedi saint. Un admirable récitatif en fait partie : l'*Exultet*.

Primitivement, les Vêpres (ou Ires *Vigiles*) — elles sont quotidiennes — faisaient bloc avec le Lucernaire.

Comme aux Vigiles nocturnes, au dire de Cassien, elles comprenaient douze psaumes, deux lectures, une hymne. Elles en furent détachées vers cette époque (ve siècle) et ainsi disposées : cinq psaumes *avec* antienne, un capitule (lecture très courte), une hymne, un versicule double, le *Magnificat* et son antienne (à *Laudes*, son pendant est le *Benedictus*), la « litanie », le *Pater*, l'Oraison : en bref, rits romain et monastique conjugués, le plan des Laudes (Cabrol).

Après le Lucernaire, l'Assemblée se séparait pour se retrouver vers le milieu de la nuit, aux *Vigiles* (actuellement les *Matines*). Parfois, elles se prolongeaient au point de ne faire qu'un avec les *Matines* (actuellement les *Laudes*), commencées au lever

du soleil. L'« Eucharistie » (messe) pouvait terminer la réunion. Primitivement — à Rome, particulièrement — il en était ainsi aux Vigiles du Dimanche, des anniversaires de martyrs, des jours de jeûne (le mercredi et le vendredi). On se réunissait alors en un lieu variable, toujours désigné à l'Assemblée précédente : la *Station.* Au Samedi saint (la « Grande Nuit »), ces différents offices s'enchaînaient à partir de Lucernaire. Ici, le rapprochement est encore plus aisé entre Vigiles chrétiennes et hébraïques ; il s'entend de maintes particularités d'ordonnance interne, de même que la « Grande Liturgie » suit également les Vigiles et comporte, entre autres, les psaumes 148, 149, 150, universellement utilisés à *Laudes* (ils lui ont donné son nom) jusqu'à la réforme du Psautier romain (1911).

En 1931, dom L. Charpentier a publié (« Petite Maîtrise ») un essai sur *Les formules anciennes du chant romain et leurs développements*, dans lesquelles il croit pouvoir déceler des infiltrations probables d'éléments *musicaux* juifs, judéo-chrétiens, etc. De son côté, L. Algazi parle de « parentés nombreuses et frappantes ». Les travaux considérables d'un Idelshon (1929, 1914-1942), les prospections subtiles d'un Eric Werner (1958), aident à la confrontation. Néanmoins, ce sont encore les études déjà anciennes de Gastoué (*Origines du chant romain*, 1907 ; *Tribune de Saint-Gervais*, et surtout *Rev. du ch. grégor.*, 1930-1931), qui circonscrivent ce véritable problème au taux maximum. Reste la remarque de dom Gatard (1913) : « Les mélodies hébraïques ont été fort altérées dans le cours des siècles, et les auteurs de la *Jewish Encyclopedia* ne craignent pas d'attribuer beaucoup de ces altérations, soit dans la tonalité, soit dans la mélopée, à l'influence... du plain-chant. » Aussi serait-il téméraire de rechercher dans ce dernier des traces de cette rythmique — musicale, sans nul doute, plutôt que prosodique — dont nous entretiennent soit Philon, soit saint Jérôme, et qui ne serait pas sans accointances, au dire même du P. Mariès, avec la métrique hellénique.

*
* *

On allait volontiers prier au Temple et dans les synagogues, aux 2e, 3e et 4e veilles de jour. Nous savons encore, par le *Manuel de discipline* de Qumrân, que cette communauté d'Esséniens, dont les coutumes s'apparentent souvent à celles du

christianisme naissant, avait des prières spéciales trois fois par jour. Un peu partout, les premiers chrétiens se recueillaient aussi sur les 9 heures *(tierce)*, à midi *(sexte)*, à 15 heures *(none)*, qui évoquent, en effet, la descente de l'Esprit-Saint, la Crucifixion, la mort du Christ.

C'est au milieu du IVe siècle — en Syrie et en Mésopotamie — que ces « Petites Heures » diurnes s'organisent. Originairement très courtes, elles ont été ramenées par la suite « à une composition uniforme en y faisant rentrer les éléments des grands offices primitifs » (Cabrol). Elles débutent par un appel à Dieu, suivi de la doxologie. Puis — toujours en associant rits romain et monastique — se succèdent une hymne, une antienne unique encadrant trois psaumes (à Complies, il y en a quatre), le capitule, un versicule double, le répons-bref, la « litanie », l'oraison.

Issu de Laudes, *Prime* (6 heures) se rencontre à Bethléem à la fin du IVe siècle : l'Orient, l'Occident l'adoptent bientôt (Césaire d'Arles et saint Benoît, au début du VIe siècle). Prière du soir, miracle d'ordonnance liturgique et musicale, *Complies* (IVe siècle) est comme un « pont » jeté entre deux thèmes : le Lucernaire, les Vigiles.

Les exécutants des Petites Heures (tout d'abord officieuses) étaient des ascètes des deux sexes auxquels se joignait le clergé. Vers la fin du IVe siècle, ces confréries se transforment en communautés plus ou moins régulières et le service séculier ira s'amenuisant dans la mesure où les clercs inférieurs cesseront de participer au temporel des paroisses. Ainsi s'explique à Rome, et à cette époque, l'existence de ces heures diurnes dans certaines basiliques, grâce aux groupes de type monastique qui s'y rattachent. C'est là que saint Benoît, un siècle plus

tard, recueillera une partie des éléments qui composent son *ordo* liturgique. Au ve siècle, les clercs dépendent encore étroitement de l'église-cathédrale. Au vi^e^, la décentralisation est plus marquée. Toutefois, l'Office est encore réparti entre les différentes églises de la Cité, et même entre le clergé des églises rurales et celui de l'église-majeure. « Au viiie siècle, en Angleterre, puis dans les régions de la Gaule qui sont soumises à la mission anglo-saxonne, on étend progressivement à toutes les églises le type d'office qui était en usage chez les moines et dans les basiliques romaines. C'est la « réforme » de saint Boniface († 754), préludant à la « renaissance » carolingienne. Alors se généralise le *cursus* complet de toutes les Heures, célébré chaque jour dans une même église... » (dom Salmon).

Chapitre VI

LES LIVRES LITURGIQUES

Vers le milieu du IVe siècle apparaissent, au rit romain, les premiers Livres liturgiques. Chacun répond à une « fonction » déterminée. Nous aurons ainsi, peu à peu, le *Sacramentaire* qui réunit ce qui sert à l'évêque et au prêtre (en particulier, les textes des récitatifs chantés de la Messe : collectes, préfaces, bénédictions, etc.) ; le *Lectionnaire*, l'*Epistolier*, l'*Evangéliaire* (ou *Textus*), dont les *récitatifs* modulés sont dévolus aux diacres, aux sous-diacres, et même à de très jeunes lecteurs.

Au temps classique, l'*Antiphonaire* romain comprenait les chants de la Messe, à savoir ceux du *Temporal* (Propre du Temps ou des Saints), du *Sanctoral* (fondu dans le Propre et le Commun), et du *Férial*. Ces chants sont l'*Introït*, l'*Offertoire*, la *Communion*; puis, les *Graduels*, *Alleluias* et *Traits*, ces derniers figurant aussi et exclusivement dans le *Cantatorium* destiné au soliste. Et comme celui-ci chantait sur les degrés *(gradus)* inférieurs de l'ambon, l'ensemble de ces pièces s'est également appelé *Liber gradualis*. « Il n'est pas toujours facile de reconnaître à quelle époque appartient telle pièce en particulier. Nous pouvons seulement déterminer, grâce aux plus anciens manuscrits (édités par dom Hesbert, en 1935), le contenu du

Graduel au VIIIe-IXe siècle, époque de sa diffusion dans l'Empire franc : telle pièce considérée s'y trouve ou ne s'y trouve pas. Elle est donc primitive ou, au contraire, de seconde époque » (dom Huglo).

Vers le Xe siècle se constitue le *Missel plénier* (il réunit tous ces livres). Au XIIIe siècle, l'emploi en est universel. Suivant Amalaire de Metz (IXe siècle), les églises franques dénommaient *Antiphonaire* aussi bien le Graduel que le recueil des Répons et antiennes de l'Office *(Responsorial)*. On comprend actuellement sous ce titre *Laudes*, les « Petites Heures », Vêpres, Complies, et les hymnes versifiées qui s'y rattachent (celles-ci peuvent former un livre spécial : l'*hymnaire*, comme chez les Cisterciens). Le *Responsorial* renferme donc les chants des Vigiles nocturnes. Ainsi, il est au *Psautier*, et au *Brêviaire* qui l'absorbe, ce que le Graduel est au Missel. Le *Processionnal* contient psaumes, hymnes, rythmes *(versus)* à refrain, mais surtout des répons et des antiennes. Certaines de ces dernières sont même de petits drames en miniature : narrations, descriptions, imitations, figurants individualisés ou collectifs. C'est à elles que convient plus spécialement le terme de *Grandes Antiennes*. Quant au *Tonaire* (joint parfois à l'Antiphonaire ou aux Tropaires-Séquentiaires), c'est un classement des chants de la Messe ou de l'Office, *par tons psalmodiques*. Il est plus ou moins important selon qu'il sert à l'enseignement ou à la pratique. En dehors de ceux qu'ont formés certains théoriciens, le plus anciennement connu remonte à la fin du VIIIe siècle. Il n'est pas noté.

Mentionnons enfin les recueils anciens de Proses, de Séquences : *Prosaires*, *Séquentiaires*, parents pauvres depuis la réforme de Pie V (1750) qui, de cette végétation folle, n'a maintenu à la Messe que cinq de ces pièces ; et enfin, les

Tropaires (collection de *tropes*) faisant corps, la plupart du temps, avec l'un des deux recueils précédents, ce qu'explique leur commune origine. Tous ont fait l'objet de répertoires ou d'éditions critiques (textes et parfois mélodies) en France, mais surtout en Angleterre et en Allemagne. On les rencontre dès la fin du VIIIe siècle. Des premiers, dom Guéranger s'est attaché au caractère doctrinal et mystique, la langue révélant à l'occasion des influences byzantines (comme à Saint-Gall), et une certaine emphase, une préciosité que l'on retrouvera également au XVIIe et au XVIIIe siècles, chez les auteurs français de « proses ».

C'est par le truchement obligé des tropes que J. Chailley rattacherait volontiers au récitatif liturgique la littérature épique (*Rev. de musicol.*, 1948), et Léon Gautier (1886) inclinait à voir dans les tropes développés comme les prémices des « Mistères ». Il insistait aussi sur leur nature envahissante, presque toutes les pièces de la Messe payant tribut, même le *Pater*, et j'ajouterai : le *Credo*. Des messes « en musique », observait-il, trouvant ici quelque analogie avec la structure parasitaire et la démesure de tant de messes qui firent fureur aux XVIIIe et XIXe siècles, et dont les beautés et le nom de leurs auteurs (il n'est pas anonyme, comme ordinairement en grégorien !) ne permettent pas d'excuser à l'église le caractère anti-liturgique.

Dans l'Office, certaines pièces furent également tropées. Les compositions originales — tout comme avec l'organum — étaient ainsi menacées d'étouffement. Ces tropes, les églises séculières les avaient reçus des abbayes où ils étaient plus particulièrement cultivés ; Saint-Gall, Fleury-sur-Loire, mais par-dessus tout Saint-Martial de Limoges, font ainsi figure de brillants exportateurs.



Le *Kyriale* demande plus qu'une mention. Incorporé ou non au Graduel sous ce titre générique, il représente, en effet, l'*Ordinaire de la Messe*, soit : le *Kyrie*, le *Gloria* (ou « Grande Doxologie »), le *Credo*, le *Sanctus-Benedictus*, l'*Agnus Dei*. Le *Graduel* de Solesmes (1895) et le *Paroissien romain* de dom Mocquereau (1903) sont à la base de sa disposition actuelle dans l'Edition Vaticane (1908). Ce choix officialisé comprend 18 groupes complets, 4 *Credos*

et 14 autres chants *ad libitum*. A part les messes dites « de férie » et celles de Vigiles où les groupements 16 et 18 sont imposés, la répartition de chaque pièce dans l'économie d'une même célébration reste libre. Ce n'est d'ailleurs qu'au XIIe siècle qu'un semblant d'ordonnance apparaît ; il s'accentue au XIIIe-XIVe, dans les Ordres nouvellement fondés, imités aussitôt par les églises séculières. Au surplus, on remarquera que chaque groupe est désigné — assez inexactement — par le titre du *Kyrie*, alors que plusieurs lui seraient applicables. En effet, ce surnom est emprunté aux premiers mots de l'*un* des tropes en prose dudit *Kyrie* et dont chaque syllabe s'agglutine à chaque note du mélisme.

Ces pièces s'étalent du Xe au XVIe siècle. Leur provenance est des plus diverses : Angleterre, Normandie, France, Aquitaine, Italie, Allemagne... Elles vont du quasi-récitatif au mélisme le plus épanoui. Comme dans le vieux répertoire, mais de façon moins rigoureuse, on y découvre tous les éléments d'une construction mélodique recherchée : de quoi garnir un traité d'analyse. De part et d'autre, des inégalités, sans doute, mais aussi que de pièces admirables ! Quant au style, à l'esthétique, l'ensemble révèle — dans la succession des époques — les changements frappants de physionomie et les tendances évolutives de la monodie sur le plan rythmique (voire métrique) et modal : tout le contraire du répertoire le moins ancien, composé surtout d'adaptations qui, mises à part des réalisations comme celles de dom Pothier, sont loin, très souvent, d'être des réussites.

Les *Gloria* (certains tiennent de la « mélodie continue »), le *Credo*, le *Sanctus* sont du type « Alternance » ; le *Kyrie*, l'*Agnus*, du type « Répons ».

Mais, comme leur assemblage est assez factice, on n'y cherchera pas cette unité que l'on doit, de quelque façon, attendre d'une messe polyphonique.

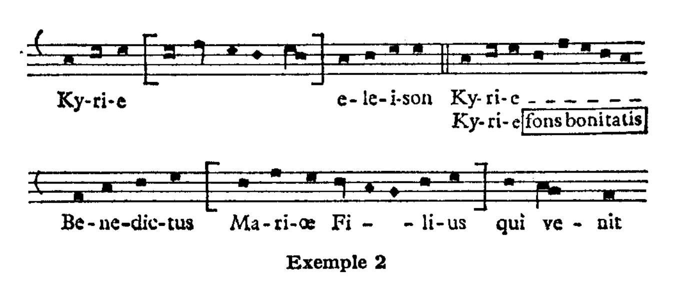
Litanique, parce que primitivement c'était une réponse à une série indéterminée d'intercessions proférées par le célébrant ou l'un de ses assistants, le *Kyrie-Christe-Kyrie* est à la fois une supplication et un acte de confiance *envers le Christ*. Au VIIe-VIIIe siècle, le nombre en est successivement réduit, d'abord à 18 (soit 9 pour chaque demi-chœur) ; puis, bientôt, ne subsiste que la série 3 + 3 + 3 encore en usage, et toujours par alternance. Les timbres vont de 2 à 7. Ils présentent environ onze formes, dont celles-ci : aaa + aaa + aa + ba (Messe des défunts) ; aaa, bbb, ccc ; aba, cdc, a'bb', a'bc ; aba, cdc, ef, g. La dernière invocation est souvent l'objet d'une amplification. Dans plusieurs cas, tous les *eleison* sont semblables, ce qui permettrait de les réserver à la seule Assemblée.

Enfin, si l'on admet que « la musique est [par elle-même] inexpressive, non pas parce qu'elle n'exprime rien..., mais parce qu'elle implique d'innombrables possibilités d'interprétation entre lesquelles elle nous laisse choisir » (V. Jankélévitch), on reconnaîtra au chant grégorien une objectivité suprême du fait de la primauté du sens exprimé sur un autre plan par les textes. Ce préalable, cet apport qui « climatise », ces coexistences sont palpables dans tout le répertoire, mais plus immédiatement saisissables dans cette merveille que sont, par exemple, les « Grandes Litanies », ou dans les invocations du simple *Kyrie*, d'autant plus prenantes qu'elles seront dépouillées, rejoignant presque le *recto tono* si empoignant, parfois, des « messes dialoguées ».

Chapitre VII

TROPES. PROSES. SÉQUENCES

Troper, c'est incorporer à un chant pourvu ou non de texte, des ajoutés purement mélodiques, ou uniquement littéraires, ou offrant cette double particularité. Ils s'installent partout : à l'exorde, à la péroraison, à la croisée des phrases, aux interstices des mots :



Exemple 2

La matière de ces textes ? Une marche tonique, et parfois métrique ; des membres de phrase inégaux *(prosa)* ou délimités *(versus)* ; accents toniques à place variable ou fixe ; cadences à consonances uniformes ou variées. Toutefois, ces distinctions s'évanouissent presque toujours devant ce fait que le rythme *musical* est *préexistant*, ne pouvant être régulièrement que celui des vocalises qu'elles ont accaparées sous le fallacieux prétexte d'une exécution plus facile ; ou ne représente que celui des passages syllabiques, quasi-ornés,

qu'elles amplifient au moyen d'emprunts *mélodiques* à des pièces de style et de rythme différents, ainsi ramenées à un commun dénominateur. L'*Hodie cantandus* de Tuotilo de Saint-Gall († 912) et qui prélude à l'introït *Puer natus est* de Noël, puis s'y incruste, en est un exemple frappant (P. Wagner, *Greg. Formenlhere*, p. 511). De quoi l'on peut rapprocher les *pots-pourris* de l'*Office de la Circoncision* (XIIe-XIIIe siècle, publié par H. Villetard).

L'interpolation atteint même les dimensions d'une strophe : le texte est latin, grec ou « rustique ». Il s'agit des pièces « farcies », dont l'une des plus célèbres est l'*Epître de saint Etienne*. L'Evangile sert aussi de prétexte à farcissure. Les vocalises des versets d'offertoire les accueilleront particulièrement : vu leurs proportions, elles rentrent dans la catégorie des *Prosules*. En revanche, l'introduction de vers à places fixes d'accent, pourvus d'une mélodie originale et tenant de la forme strophique indépendante, peut impliquer une exécution spéciale : telle l'amplification (XIIe siècle) — verset et refrain — du Graduel *Viderunt* (Nativité), chantée à deux voix, instrumentée, et conforme au 1er « mode » ternaire des musiciens médiévaux.

Au IXe-Xe siècle, la vocalise de l'Alleluia était l'amorce d'autres mélismes dits « très longs », répartis *en strophes* sur la syllabe *a*, et que deux chœurs se partageaient : les seuls, au vrai, qui justifient le mot « séquence » ; continuation, semble-t-il, des « inlassables variations alternantes » dont Cassiodore constatait, au VIe siècle, la pratique courante. Puis, on les tropa, avec... de la *prose*. C'est ce qu'apprit à Notker le Bègue — qui devait perfectionner le genre — un moine de Jumièges, victime des Normands (851) et réfugié à Saint-Gall.

On distingue chez cet auteur et ses imitateurs *deux* types de Proses. Les premières — et les plus nombreuses — débutent très souvent et concluent par une strophe que chante l'ensemble. Elles encadrent des séries de strophes jumelées (mélodie et longueur de texte peuvent différer considérablement d'un groupe à l'autre) : on les exécute

à 2 chœurs (type *Sancti Spiritus adsit*). Les secondes se composent seulement d'une suite de strophes dissemblables et par la musique et par la longueur : ici, le chœur alternera avec le soliste (type *Qui regis sceptra*). L'*Instituta Patrum* (milieu du XIe siècle) prévoit même le cas où la séquence serait *entièrement* chantée par le chœur. Pour Gui d'Arezzo, de telles proses sont élaborées... « sans discernement ».

Une note, une syllabe : tel est le principe d'adaptation, de composition, de « notation en pleine page », avec ou sans signes additionnels de durée, qu'Ison de Saint-Gall impose à son disciple Notker : « le dédain de la musique absolue », remarque Ch. Lalo. En marge, ces mêmes notes se retrouveront groupées (neumes), recourant également à ces mêmes signes ou les négligeant. Notker — il n'aurait été que poète — modifiait l'ordonnance suivant les nécessités de ses adaptations à certains airs. Mis à part leur intérêt (combien relatif !) — ceux-ci renferment toutefois quelques beaux motifs —, la comparaison entre manuscrits de Saint-Gall, pour des strophes et des timbres concordants, s'avère rythmiquement assez désastreuse. Curieuse façon que de chercher à graver des mélismes désossés dans la mémoire des exécutants avec de telles divergences de signes, et cela de strophe à strophe, de vers à vers, jusque dans le même manuscrit !

*
* *

On connaît près de 4 500 séquences ou proses. Tropes, ou produits originaux, elles trouvèrent en France leurs meilleurs fournisseurs avec Saint-Martial de Limoges, Fleury-sur-Loire, Moissac, etc. Dès le XIe siècle, le célèbre *Laetabundus* de Noël se révèle comme un prémodal rimé, « carré ». Sa vogue sera considérable en langue vulgaire. Vers le même temps, le *Verbum bonum* préfigurera le type adamien. Car, nous sommes encore à la seconde période du genre. Elle se manifeste par une recherche plus grande de l'homotonie, du nombre proportionnel des syllabes, des assonances, voire de la rime : la

« prose » commence sérieusement à se rapprocher du *vers*, témoin le célèbre *Victimae pascali laudes* de Wipon le Bourguignon († 1050). La musique y est nettement indépendante des accents toniques intenses. Or, sur ses timbres, et suivant sa coupe dans les grandes lignes, Adam de Saint-Victor († fin du XIIe siècle) a construit son *Mundi renovatio*. De par le texte (un dimètre trochaïque tonique), la mélodie en est métriquement ternaire et les accents coïncident avec les *posés*, en accord avec les procédés... de principe et le style de l'époque, tout comme sont la séquence anonyme « Mittit ad Virginem » et le *Veni Sancte Spiritus* de Stephen de Langhton, au témoignage même d'un contemporain, Lambert dit Aristote-Beda, qui oppose d'ailleurs cette dernière séquence à une prose notkérienne de style *libre*. Dans le cas d'Adam, les modifications d'ordre musical qu'entraîne l'adaptation étant relativement insignifiantes, on pourrait, semble-t-il, considérer ce rythme comme un rappel autorisé de l'œuvre génératrice. En tout cas, l'identification des deux types littéraires (ainsi, *Nova parit gaudia* = *Immolent Christiani* ; *Elementa serviunt* = *Agnus redemit oves*) est le fait de la musique aidée de l'homosyllabie.

Il y a plus. Notre « Victorin » s'attache rigoureusement dans ses poèmes aux concordances d'accent, de rimes internes et externes, à la césure. Près de 40 textes, et 16 types musicaux — tous ne sont pas de lui — répartis sur les modes de *sol* et de *ré* (un majeur, ... un mineur), avec finale occasionnelle sur le 5e degré. D'une pièce à l'autre, les emprunts musicaux sont fréquents ; les adaptations de mètres différents ne le sont pas moins. Voilà qui achève d'établir les fondements de ces « rythmes » : une extrême souplesse dans un cadre sans bavure.

Retenons que nous sommes à la troisième époque, la plus parfaite dans l'histoire des séquences versifiées. Or, très fréquemment, le rythme *musical* ne suit pas ici la marche littéraire (ce sera le cas du *Dies irae*, fin du XIIe siècle) : il est *préétabli. A ce point de vue*, remontons aux séquences les plus anciennes, aux hymnes, aux adaptations antiphoniques, *les mêmes constatations* s'imposeront :

Qúos	i-	gní	tus	vúl-	ne-	rat
Má-	num	mít-	tit	abla-	ctá-	tus
Léx	prae-	céssit	in	fi-	gú-	ris
Dúlcor	ís-	te	non	sen-	tí-	tur
Róma	pó-	tens et	dócta	Gráe-	ci-	a
Sí-	dus	vé-	rae	lú-		cis
Post dul-	có-	rem	mél-	le-		um

Dans ces exemples d'Adam, le contrôle de la cadence *musicale* permet d'observer le comportement du texte : 1) Le *dactyle* d'accent intense gouverne la musique en totalité ou en partie ; il n'a pas nécessairement le spondée tonique comme répondant. La césure aide au groupement des syllabes, mais on sait s'en passer ; 2) Le *spondée* d'accent intense gouverne la musique en totalité ou en partie ; il n'a pas nécessairement le dactyle comme contrepartie ; 3) *Dactyle et spondée* d'accent se répondent entièrement. Donc, trois ébranlements rythmiques différents ; leur ordonnance s'assimile au même titre les « figures » régulières et les hétérogènes dont nous allons traiter. Et donc, chez le compositeur, un original de départ où la concordance entre texte et musique serait totale, quitte à reconnaître qu'*en fait* le point de départ peut être uniquement *musical* et s'imposer au texte. Ainsi devrons-nous raisonner devant les poésies chantées du Moyen Age, où le texte est parfois insuffisant à déterminer le « mode » rythmique.

Si d'autres proses du même temps se rapprochent plus encore des types rythmiques d'origine profane (ils sont antérieurs aux théoriciens !), beaucoup plus nombreuses sont celles qui relèvent du type « prosaïque » de Notker. Ce qui est certain, c'est que tropes, séquences et hymnes, *entre autres chants*, étaient fréquemment accompagnés d'une ou de plusieurs parties : deux, à l'origine, la plus élevée *(vox organalis)* étant confiée à quelques voix ou à l'orgue (Jean Gilles, XIIIe siècle) ; soit encore au psaltérion à dix cordes, ou à cette *rotta* celtique (crwth) déjà mentionnée par V. Fortunat (VIe siècle) : elle renforce la suavité de ses compositions, déclare Eckehardt de Saint-Gall, s'agissant du célèbre Tuotilo, l' « inventeur » des tropes et virtuose *(potentior)* de cet instrument. Allusion vraisemblable à l'harmonie réalisée immédiatement par l'archet, puisqu'il ne pouvait attaquer les trois cordes que simultanément, du fait que le chevalet était plat.

Les proses de la première époque énumèrent volontiers ces instruments, y joignent le tympanon *(dulce melos)*, la cithare, et ne se réfèrent pas nécessairement à des symboles spirituels. Elles distinguent encore entre mélodies syllabiques et ornées *(modulatae)*, requièrent une voix claire et élevée, soulignent l'harmonie « nombrée » par quarte ; octave et quinte ; quarte, quinte et octave ; elles désignent aussi le mode, la « prosodie », les poèmes *rythmiques (per numeros)*, la répartition des neumes par le texte : toutes choses dont la signification était *immédiate* pour les contemporains. En principe — l'application a souffert tant d'exceptions ! — la partie supérieure était mesurée, et le « chant donné » suivait son rythme d'origine : libre (c'est alors l'ancêtre du Ve mode rythmique du XIIIe siècle), *ou* strictement métrique. Or, nous dit Otger de Laon († 902, le pseudo-Hucbald), l'exécution d'un *organum* (écrit ou improvisé) ou de ce *déchant* qu'il attribue aux Anciens et qui implique l'emploi des dissonances est « si grave, si lente, qu'on peut à peine y observer le rythme qui convient ». A plus forte raison, si toutes les notes du « chant donné » ont originairement même valeur ! Relèvent de cette « interprétation » certaines teneurs de « triples » des XIIe-XIIIe siècles, et souvent le *cantus firmus* des « Variations de choral ». Ici, la réflexion d'Otger a d'autant plus de poids que le contexte ne traite que d'organum intégralement métrique.

Chapitre VIII

DU RYTHME GRÉGORIEN

« Rythmiquement, métriquement, prosaïquement » (Ekkehard IV de Saint-Gall, XI[e] siècle) et « mélismatiquement » (Godefroid de Saint-Victor, XII[e] siècle) : ces quatre mots suffisent à caractériser le comportement des formes grégoriennes ou de leurs excroissances (tropes, séquences...), étudiées jusqu'ici, en partant — cela va sans dire — du temps premier rythmique, *indivisible* par principe.

Prosaïquement s'entend non seulement d'un texte syllabique plus ou moins étendu, et non métrique, mais aussi de la musique qui s'y amalgame, à commencer par le récitatif.

Métriquement peut se comprendre du texte, avec *ou sans* correspondance de mêmes durées musicales (alors, le texte est pratiquement réduit à l'état de prose) ; ou de la musique *avec* un texte a-métrique. Dans la mesure où le mètre s'exprime, l'étendue est limitée, car c'est une condition de la forme dont les éléments, cloisonnés, sont, en outre, préétablis.

Rythmiquement : se comprend du texte et de la musique ; le cadre est plus ou moins limité, mais la disposition des éléments reste libre. On voit qu'il y a interpénétration entre « rythme » et mètre. Telle sera précisément la base des hymnes avec laquelle les « modes » rythmiques du XII[e]-XIII[e] siècle ont tant d'accointances.

Mélismatiquement : formes purement musicales, la disposition est souvent métrique ; parfois, ce n'est qu'une apparence, de par la disposition libre des éléments.

***

Le rythme n'enregistre que des successions proportionnelles — elles ne montent ni ne descendent — et dans le temps seulement. C'est pourquoi il ne peut être, strictement, ni *le* mouvement, ni *un* mouvement, sinon au figuré. Mais, parce qu'il est étroitement uni à leurs phénomènes — et notamment, les sons ascendants et descendants, ou *impulsions* de la mélodie, rejoignent cette notion d'espace qui caractérise plus spécialement danse et pantomime — il préside réellement à leur ordonnance sensible. Espace, temps, durée, mouvement ? Concepts différents, mais voisins et complémentaires. Aussi, des gestes d'apparence contradictoire pourront-ils, *par convention*, transposer dans l'espace — avec exactitude et une signification rigoureusement identique — un même phénomène rythmique.

Tels, le levé du pied, de la main, ou le posé *(chironomie)* ; une percussion, une battue horizontale : tous procédés historiques qui désignent *matériellement* départ ou arrivée (voire, au chant byzantin, intervalles, durée, et même des embryons d'organum, comme au Cassin). Un levé peut être matériellement faible, un posé intense, et réciproquement. Bien qu'associée éventuelle de l'énergie, la proportion ignore ces qualités physiques qui, ne correspondant pas ici à des courants « émotifs », sont donc plus ou moins mécaniques. Evidemment, dans tout mot latin, par exemple, la sonorité la plus élevée (l'accent « de ton ») se déplaçait — au seul jugement de l'ouïe — en sens plus ou moins... vertical. De parole à geste, cette fois, on peut raisonner de même façon quant au cycle des durées : ce ne sont toutefois que comparaisons, assimilations de fortune, et non pas réalités, identifications.

Le passage d'une attitude à une autre caractérise donc « le mouvement » ; ces attitudes étant, quant aux durées, des portions du temps « que nous jaugeons — quand elles passent — à la toise de nos impressions » (saint Augustin), il reste à fixer leur

physionomie, leur disposition qualitative, leurs rapports réciproques dans cette ordonnance des successions que les Anciens dénommaient rythme ou nombre, avant même toute application pratique — et, pour eux, primordiale — à des évolutions spatiales. Il va de soi que chaque attitude ne peut, dès l'abord, révéler sa forme complète que par son unité, et non par ces « molécules infinitésimales », dont parle encore saint Augustin.

D'autre part, entrent en jeu et la notion de l'accent musical et celle de l'accent tonique (ils peuvent ne pas coïncider, surtout en latin) ; en outre, l'accentuation étant elle-même fonction de la hauteur, du timbre, du sens (n'oublions pas l'accent expressif), le rythme se trouve lié à ces éléments fondamentaux. Il n'en est pas la somme, on l'a justement remarqué, mais la synthèse.

Et tout d'abord, empruntant la terminologie de l'Ecole grégorienne de Solesmes, nous dirons — analytiquement — que le « rythme élémentaire » est formé d'un mouvement mélodique pur, binaire ou ternaire ; l'ictus (ou mieux, le baissé de la main) marque le point d'arrivée. De même, il sera le point de jonction de deux de ces mouvements librement mélangés (« temps composé »), ce qui fait qu'il est à la fois arrivée *(thêsis)* et principe de départ (telle est encore la battue par *tactus*, notamment au XVe-XVIe siècle). Le cas se représente dans le « rythme composé », qui est la mise en relation des « temps composés ». Purement *intellectuel*, ce concept s'établit *en dehors* de toute considération immédiate d'ordre dynamique, notamment d'accent tonique ou mélodique. En conséquence, la notion d'anacrouse n'a pas ici plus de raison d'être que celle de deux ictus consécutifs de même nature.

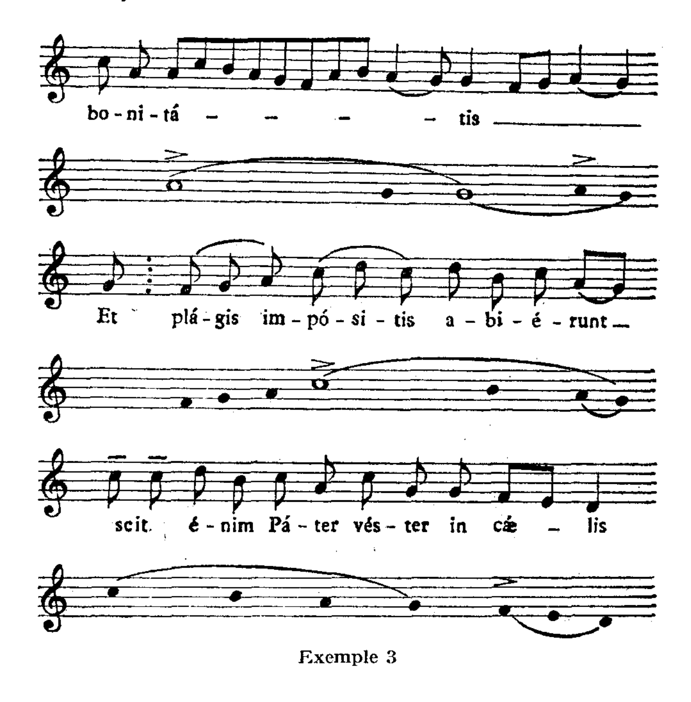
Parvenus à cet élargissement de la matière sonore

qui dépasse le stade du comptage, il nous reste à déterminer le rôle de l'élément intensif au cours de la phrase. Par assimilation avec les données littéraires, celle-ci comporte : *a)* la « petite distinction », ou *groupe* : assemblage limité de cellules (parfois, une seule incise), *seule base d'une analyse réelle* ; *b)* la « moyenne distinction », ou *période* (assemblage limité de groupes) ; *c)* la « grande distinction » ou *phrase* (le plus souvent, assemblage limité de périodes). Seul, leur complexe *masculin* ou *féminin*, ainsi que leurs désinences réciproques, permettent d'en différencier les *formes* : à savoir ce qui détermine la matière *musicale* à être telle ou telle chose, et donc sa composition et, éventuellement, ses modifications. Quintilien dirait : *qualitas* et non pas « spatia temporum ». Par son intensité, l'accent *musical* est l'émanation, la resplendance desdites formes. Il n'établit pas le rythme. Tout au contraire, il le manifeste. Son importance est fonction du *courant dynamique* ascendant, descendant, étale ou mixte ; à son tour, il cédera le pas à l'accent pathétique.

Dans cet éventail s'instaure donc une hiérarchie des accents musicaux, une croissance ou décroissance de lumière des accents toniques *latins*. Nous touchons à cette perception spirituelle du rythme où nos oreilles ne *voient* plus que des lignes...

Complexe *masculin* ? L'accent musical porte sur la première partie de la forme. *Féminin ?* Il survole la seconde. Dans les deux cas, il correspond au début d'un temps composé. Intensité, courant dynamique supposent *essentiellement* des touches de *préparation* plus ou moins « ombreuses » : tel est le sens de *l'anacrouse*, « clef même de toute période mélodique », observe V. d'Indy. Au surplus, l'éminent compositeur enseigne à dépouiller une mélodie de ses ornements extérieurs avant de l'analyser ; il

détermine les éléments du rythme *d'après le schème ainsi obtenu*, en ne tenant aucun compte des accessoires qui, pour lui, n'existent pas. De cette manière, les groupes apparaissent avec une clarté admirable. Nous rythmerons donc :



Exemple 3

Nous ne voyons pas que le latin puisse en aucun cas souffrir de cette conception, dès lors qu'elle s'accommoderait des situations *diverses* que présente dans la phrase grégorienne l'accent tonique, compte tenu de son caractère d'origine, des stades de son évolution et de leurs survivances.

CHAPITRE IX

ACCENT ET RYTHME. SUBSTITUTS CURSUS. CADENCES DIVERSES

Usant du *recto tono*, du récitatif, de la conversation ou du chant proprement dit, nous nous croirions fautifs en ne marquant pas l'accent des mots ou des groupes phonétiques latins par une *intensité* réelle correspondant au processus de la phrase. Il n'en était pas ainsi jusqu'aux alentours du ve siècle de notre ère : l'accent n'était, *d'aucune manière*, un son plus fort affectant une voyelle déterminée, mais *seulement* un *ton* de voix plus élevé (d'une quarte à une quinte environ) que celui des syllabes environnantes. Cette notion du son plus aigu excluait celle d'un accent secondaire de même nature. De cet état, Varron († 27 av. J.-C.), Figulus, Cicéron, Quintilien (Ier siècle), sont témoins, auxquels s'ajoutent Martianus Capella et Priscien (v^e^-VIe siècle). Au témoignage même de Varron, le *recto tono* eut donc entraîné, *ipso facto*, un manque total d'accents de ton.

En qualifiant l'accent tonique de « mélodie commencée », Saint-Saëns se rencontre avec Cicéron : « La voix possède naturellement une particularité prodigieuse. Trois sons, en tout et pour tout : l'aigu,

le grave, le circonflexe. Et dans les chants, quelle perfection, quelle suavité ! » *(Orator). L'accent aigu* marque une élévation de la voix sur toute la voyelle, *si* elle est brève ; *le grave* (ou atone) représente les voyelles (brèves ou longues), qui ne sont ni l'aigu ni *le circonflexe.* Ce dernier se rencontre seulement sur la longue qui porte un accent tonique (◡◡) ; la voix s'élève, puis s'abaisse, articulant ainsi 2 temps premiers : *l'aigu* (partie « tonique ») et le grave. Dans son contraire (grave-*aigu*), l'accent tonique affecte le second temps premier. Telle est la *prosodia flexa,* dite aussi *media,* parce qu'elle se situe entre les signes de l'aigu et du grave. La langue latine est donc, à ses origines, quantitative et musicale.

Qui ne reconnaît ici et la brièveté de principe de l'accent et les éléments constituant la graphie des neumes primaires grégoriens *tels* qu'ils sont exprimés, entre autres, dans les manuscrits de Saint-Gall ? C'est ce qu'ont affirmé tour à tour Coussemaker, Pothier, Mocquereau, rejoignant ainsi l'Anonyme du *Quid est cantus* (Xe-XIe siècle). Malgré des coïncidences de détail, c'est même — entre les notations byzantine et latine — la seule base commune ; après quoi, remarque Ferretti, chacune s'est constituée de manière autonome, tout comme les différentes notations occidentales.

Evidemment, les neumes ainsi formés matériellement (un son ou un groupe) n'expriment plus — dans une mélodie organisée, avec ou sans texte — que la direction générale d'intervalles plus aigus ou plus graves dont le *podatus* (en forme de pied) et la *clivis* (déclivité) : comme ceux de leurs dérivés, ces surnoms remonteraient au début du XIe siècle (Huglo). Nous les retrouverons plus loin.

*
* *

Quintilien déclarait : « Nous ne pouvons parler qu'au moyen de syllabes brèves et longues. » Il en fut ainsi jusque vers le IIIe siècle. Au cours du IVe, l'évolution s'achevait, dans le parler courant, parfois même dans le langage poétique, en faveur d'un vocalisme dont les unités sont des groupes de syllabes égales. Seule, la musique pourrait, dans certains cas, établir — de par sa fixité — une discrimination, comme Cicéron, bien auparavant et en sens contraire, l'avait déjà remarqué de certains vers, lesquels — privés de mélodie — sonnaient « comme de la prose », en dépit des durées inégales.

En outre, l'initiale (brève ou longue) d'un polysyllabe latin était prononcée avec *une nuance* spéciale de retard et une netteté plus marquée que celle des autres syllabes. Ce fait eut-il une répercussion sur l'accent de ton, devenu intense vers *le IVe siècle* ? En dehors de sa contribution à la stabilisation définitive de l'accent tonique, il n'y paraît guère à l'analyse des plus anciens chants d'église qui sont, au VIIIe-IXe siècle — quant à l'accord du texte avec la mélodie — comme un aboutissement et affectent précisément une neutralité réglée, parfois limitée, mais réelle vis-à-vis de la brièveté et de la longueur, qu'il s'agisse de pièces ornées ou strictement syllabiques.

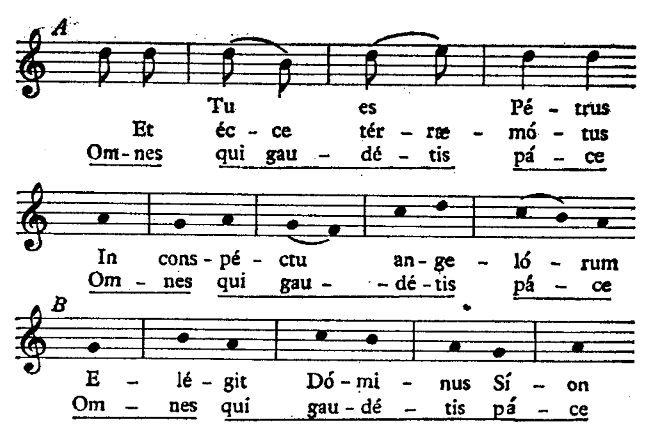
Les Anciens constataient encore que plus nombreuses sont les syllabes d'un groupe phonétique, plus légères, dans le débit, et manquant même de stabilité sont les dernières. On ne voit pas que la disparition du vocalisme quantitatif ait modifié cette propension et l'on attachera d'autant moins d'importance au fait qu'un Augustin, témoin de ces

transformations, blâmait ou louait les mêmes suites de brèves, disposées en pyrrhiques, suivant qu'il pensait en rhéteur ou jugeait par sentiment. Ce qu'il faut retenir ici, c'est l'extrême souplesse de ces suites : cadences littéraires ou musicales mises à part, elles s'accommoderaient mal d'un comptage continu dès qu'il est question de récitatif (oraisons, psaumes, etc.).

En 393, deux ans après son *De musica*, Augustin écrit « contre Donat » un *Psaume* « abécédaire » semblable aux *Preces* hispaniques, lesquelles sont basées sur l'alternance des syllabes accentuées et des atones. Augustin destine son psaume « aux humbles, aux illettrés ». Ainsi, dit-il, le texte ne devra rien à la métrique. Cependant, la coupe est très carrée, soulignée encore par l'uniformité des assonances en *e* et l'emploi fréquent de la rime : 20 strophes de 12 vers (comme certains *madrashé* syriens), à 16 syllabes (comme certains vers « politiques »), chaque verset étant nombré 8 + 8. L'avant-dernière syllabe de chaque hémistiche est toujours accentuée et, dans le répons (refrain ou *hypopsalma sive antiphona*), la concordance des accents au posé est absolue entre les deux parties du vers :

Óm-nes	qúi	gau-	dé- tis	pá- ce
			+	
Mó-do	vé-	rum	ju- di-	cá- te

Dans les versets, l'accent coïncide avec le posé dans la proportion de 30 %. Quoique de façon moins absolue que chez Ambroise ou Hilaire de Poitiers († 368), il joue le rôle de jalon dans cette suite de pieds pseudo-trochaïques (A). Mais, là encore, la musique peut avoir le dernier mot, imposant — en tout ou en partie — une marche pseudo-ïambique (B). Témoin les adaptations suivantes :



Exemple 4

Que la marche soit *en même temps* quantitative, et même ne s'applique tout d'abord qu'au texte, cela ne modifierait pas la situation rythmique. Ainsi en est-il des hymnes dites « ambrosiennes », telles que les connut Augustin :

A)	De-	us	cre-	a-	tor	om-	ni-	um
B)	Re-	rum	De-	us	te-	nax	vi-	gor
C)	Rec-	tor	po-	tens	ve-	rax	De-	us
	Qui	tem-	pe-	ras	re-	rum	vi-	ces

Exemple 5

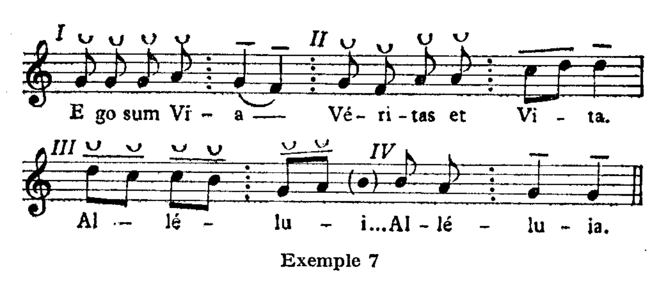
Nous sommes donc en présence de types préétablis (A), prosodiques ou musicaux (l'*hirmos*), sur quoi se moulent des combinaisons d'aspects différents. Ajoutons qu'en dehors des substituts régu-

liers admis en métrique, les « rythmiciens » (comme Gavius Bassus, Ier siècle, dont Augustin est l'écho) reconnaissent que sont égaux entre eux les pieds qui ont *même mesure*, parce qu'ayant *le même nombre de temps*. Ainsi se légalise la présence des hétérogènes. *On en constate la présence dans les hymnes.* L'exagération du procédé — employé déjà par Eschyle — ne peut apparemment s'expliquer que par le caractère *uniquement collecteur* de la battue antique. En somme, il y a parallèle entre ces substitutions légitimées et les déplacements d'accents. Ce qu'il en ressort, tout au moins concernant les formes poétiques qui ne sont pas entièrement sans répercussion sur le rythme *libre* (nous pensons aux cadences ainsi qu'à certaines intonations), c'est l'existence du « vers » métrique, du « rythme » métrique, et du rythme à notes égales reconnus par Augustin. Si friands de comparaisons et d'identifications métriques, nos théoriciens médiévaux se retrouvent ainsi avec le pré-grégorianiste du IVe siècle, sans qu'il nous soit pourtant nécessaire de rechercher à tout bout de champ, dans les mélodies de style libre grégorien, des combinaisons de rythmes ou de mètres antiques, plus souvent fortuites que consenties. Citons toutefois deux exemples bien connus (la Communion *Memento* et l'*Ego sum via*). Gui d'Arezzo eût rangé ces successions rebondissantes dans ses *metrici* ; et ces cas sont nombreux dans lesquels, à l'instar du langage courant, le style *libre* a subi la réaction du style prosodique musical. Ici, la troisième formule recouvre, en second, une citation faite par Augustin, mais son commentaire convient à cet ensemble : « sans nombre, cela sonnerait-il avec une proportion aussi suave (l'*aequalitas* d'Otger et d'Hucbald !), sa battue aurait-elle tant de charme ? » (III, 7) :



Exemple 6

On croit entendre l'auteur du *Scholia enchiriadis*, dont voici l'exemple et la glose :



Exemple 7

« Dans ces trois membres, *seules* sont longues les dernières syllabes. » Longues, c'est-à-dire sans monnayage, vu qu'en dehors des cadences 4 demi-pieds en sont pourvus qui se résolvent en brèves. Quoique peu fréquentes chez les Anciens, ces « unités individualisées » (Emmanuel) sont un fait ; l'âge post-classique, où tout dissyllabe figure déjà comme longue, les emploie très régulièrement. Elles sont schématisées dans le fameux tableau des neumes métriques de Louvain (XIIIe siècle), successivement publié par Coussemaker, Pothier et P. Wagner : un mot, un pied. Accent et quantité « prosodique »

vont de pair. D'ailleurs, traitant de proportions égales ou inégales, les auteurs présentent ordinairement ces mêmes dédoublements. Tout autres sont les neumes « métriques » d'un Alfred le Musicien (XIIIe siècle) ou de l'ajouté du tableau précité : ils concernent alors la rythmique de l'âge des troubadours et des trouvères.

A cette façon d'envisager la longue par monnayage, l'*Epitoma de metris* du Toulousain Virgile (vers 600) fixe un stade, et ses exemples sont d'autant plus importants qu'ils sont empruntés à une source antérieure qu'Aldhem (début du VIIIe siècle) utilisera de son côté. Ses vers ne peuvent s'expliquer par le mélange des longues et brèves classiques, encore qu'il recoure pour sa classification des espèces à la terminologie antique ; et l'accent y coïncide avec le posé : chant populaire, destiné à être retenu uniquement par l'oreille, isosyllabie, et deux formes (spondaïque d'accent / . / . et dactyle d'accent /..). Et notre auteur d'appeler versus-*prosus* le spondaïco-tonique. On peut donc, avec Lejay, parler aussi de *prosi*-dactyles. Le mètre étant pour Virgile *un tout de plusieurs syllabes*, chacune d'elles sera comptée comme pied.

Prosi... Prosae ? Quand Cyprien, le biographe de Césaire d'Arles († 543) nous dit que celui-ci « insista pour que le peuple s'intéressât également aux psaumes et aux hymnes et chantât à voix haute et mélodieusement — les uns en grec, les autres en latin — des *proses* et des *antiennes* », il ne veut vraisemblablement pas signifier autre chose.

Toulouse, Arles, deux régions voisines suivant la liturgie hispanique. Et nous sommes au temps de saint Grégoire !

Notre auteur signale encore les suites « bien ordonnées » *(lineati* ; Gui d'Arezzo dira : *accurati)* d'espèces diverses, chacune ayant une place déterminée. Il est aussi question de vers qui ne sont ni *prosi*, ni *lineati* (les formes spondaïco-et dactylo-toniques se trouvant à des places variables) : « ils servent plus la mélodie qu'ils n'observent la règle ». Et enfin, nous avons les versus-*extensi*, périodes composées de plusieurs membres, et irrationnellement « arrondies ».

Il ne faut pas grande imagination pour reconnaître dans ces trois dernières séries le type original d'antiennes entièrement syllabiques délimitées au cordeau, et dont les correspondances intérieures

sont plus ou moins rigoureuses ; puis d'antiennes syllabiques plus ou moins affranchies de la « carrure » ; enfin, de *versus* proches des premières formules notkériennes.

Si l'on prenait à la lettre les données dites « métriques », relevées par certains auteurs médiévaux ou des théoriciens modernes comme Foucault, Gastoué, Ferretti, quelque chose d'inexplicable demeurerait : d'une part, lesdites « combinaisons » dévoilées *apparemment* par la notation ; de l'autre, la désagrégation matérielle *voulue* de certains groupes, et encore les signes (épisèmes) et lettres complémentaires, peut-être aussi (??) certains « espaces blancs », ces modifications diverses correspondant à des durées qui tendent à contredire le graphisme de base. Ces ajoutés ne pourraient-ils être considérés comme broderies d'un canevas issu d'une tradition orale ? On remarque, en effet, que des manuscrits — très sensiblement de même époque —, offrent ou la notation courante ou la notation modifiée. Cette pratique est constante. Dès le XIe siècle, le seul graphisme de base se maintient, gardant parfois des désagrégations (même dans la notation sur lignes), mais non plus les ajoutés. A ce point de vue, la musique byzantine a connu, quant aux nuances dites « grandes hypostases » (IXe-Xe siècle), la même éclipse, mais aussi un renouveau (XVe-XIXe siècle). De nos jours, les seuls livres grégoriens donnant une partie — encore bien faible — de tels ajoutés sont publiés par la célèbre abbaye de Solesmes.

Quoi qu'il en soit, si les compositeurs anonymes de ces admirables mélopées ont attaché tant d'importance à « la forme », c'est qu'ils en ont trouvé le modèle et puisé l'esprit dans la pratique littéraire — avec ses conséquences musicales — de la

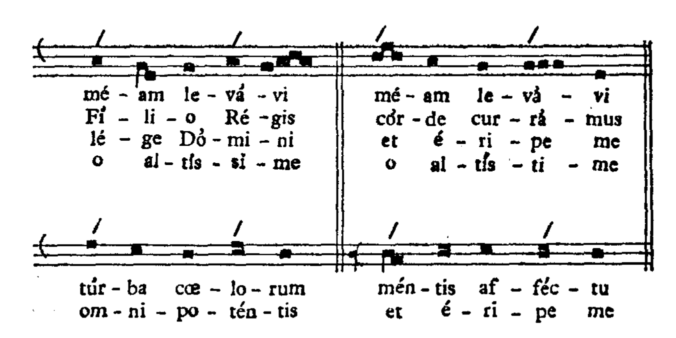
Rome antique et des premiers âges chrétiens. Tel est, en particulier, le cas des cadences, aboutissement logique de cette prose « soignée » dénommée « cursus » au XIIe siècle, et que nous trouvons employée déjà par Crassus, Cicéron, entre autres ; par des prosateurs chrétiens comme Minutius, Cyprien, Arnobe, Lactance, Tertullien, sans omettre notre Augustin, notamment dans ses *Confessions* et son *De civitate Dei*. Ce dernier témoin est d'autant plus important que les rapports se révèlent intimes et fréquents entre l'Eglise d'Afrique et celle de Rome, ce qui aide à mieux comprendre l'une par l'autre. Augustin énumère notamment quatre types de clausules (métriques, toniques, ou mixtes), s'arrêtant complaisamment à leur aspect « nombré ». Le type mixte s'impose à partir du IVe siècle environ ; le tonique est en usage vers le Ve siècle. Que les Sacramentaires dits léonien et gélasien en soient tributaires, que la Cour romaine en ait usé du IVe au VIIe siècle — période d'intense formation liturgique — plaide également, pour cette époque, en faveur non seulement de chants syllabiques, mais aussi de chants ornés. Soulignons, en effet, que le cursus est à la base des psalmodies simples et ornées, des récitatifs, des répons (pauses de sens appelées *flexes*, cadences suspensives, clausules médianes et finales — les unes à un accent, les autres à deux — respectivement dénommées *mètre* et *point*), sans compter nombre de cadences antiphoniques.

I. — Le *cursus planus* : « Aux 5 derniers groupes (ou notes), les 5 dernières syllabes » (D. Mocquereau), l'accent correspondant normalement aux 2e et 5e, en allant de droite à gauche.

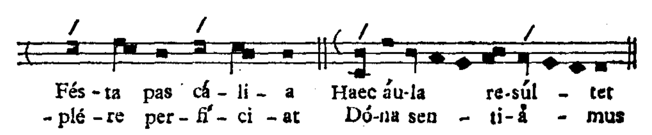
Même processus pour les clausules II, III et IV.

II. — Le *cursus tardus*, hexasyllabe, l'accent sur les 3e et 6e syllabes.

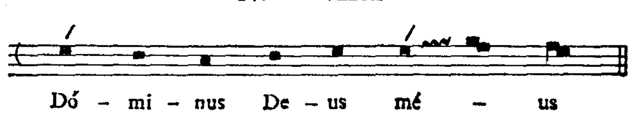

I. — Cursus « Planus »



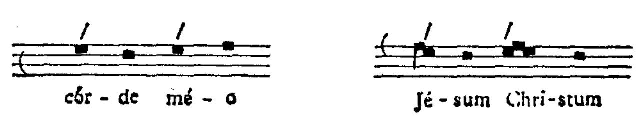
II. — « Tardus » III. — « Trispondaïque »



IV. — « Velox »



V. — « Spondaïque »



Exemple 8

III. — Le *cursus trispondaïque*, heptasyllabe, l'accent sur les 2e et 7e syllabes.

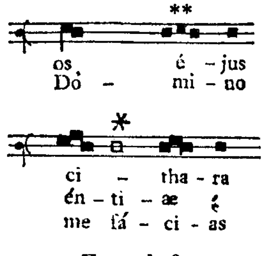
IV. — Le *cursus velox*, heptasyllabe, l'accent aux mêmes places qu'en III.

Ces cadences relèvent *uniquement* de la métrique *musicale* ; mais, fréquemment, métrique classique et rythme d'accent se superposent. Pour peu qu'une telle marche se généralise, c'est l'angle sous lequel il conviendra de considérer, au Moyen Age, l'alliance du texte et de la musique.

(V). — Cadences « spondaïques » à 2 accents. Contrairement aux clausules à un accent, elles ne comportent ni notes ni groupes de préparation. Les formes dérivées sont la substitution au spondée tonique du didactyle *(Púeri Dóminum)*, du dactylo-spondée *(Dómino méo)*, du spondée-dactyle *(tímet Dóminum)*. *Epître*, Evangile, oraisons relèvent, entre autres, de cette discipline.

D'autres subtilités d'écriture particulièrement importantes pourraient prêter parfois à l'équivoque.

A) Pour une même forme (y compris les dilatations et les contractions), l'anticipation *mélodique* d'un groupe auquel s'attachent normalement l'accent musical et l'accent tonique d'un spondée (**) reçoit aussi bien l'accent tonique que la syllabe atone dans la répartition du dactyle substitué audit spondée (*). Il ne peut y avoir ici qu'un compromis plus ou moins *visible* dans l'épanchement de l'intensité. L'ictus demeure fixé au groupe et la musique garde la prépondérance.

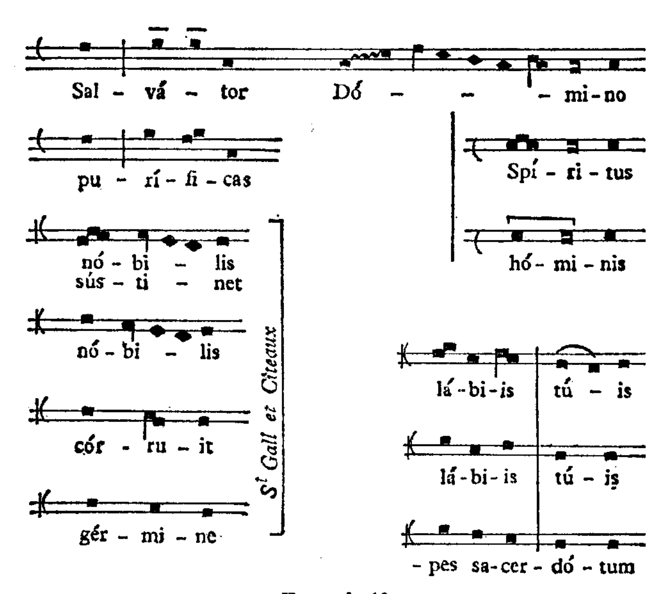


Exemple 9

L'antienne *Hodie Christus*, de Noël, dépend entièrement de ce type, sauf une clausule qui tient à la forme B.

B) Forme *appuyée*, ou union hétérogène de l'accent tonique du dactyle et de l'élément rythmique *musical*, comme le

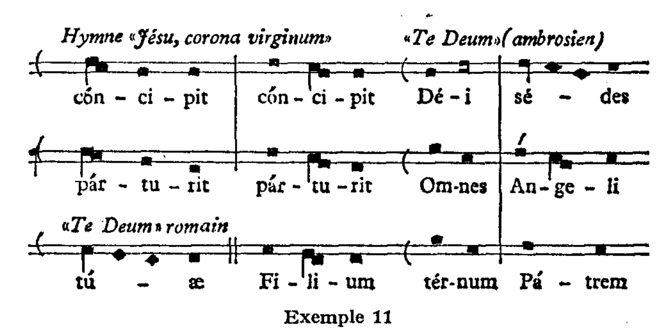
prouvent les équivalences et les variantes, établissant, en outre, qu'il n'y a pas nécessairement anticipation, mais simplement *broderie* (inférieure ou supérieure) entre la note *unique* (premier élément de ces cadences) et le groupe qui la suit. Se référant par surcroît aux manuscrits de Saint-Gall, dom Mocquereau (1893-1894) reconnaissait que « c'est le texte, l'accent, qui, en dépit des deux notes sur la syllabe pénultième, donnent à cette mélodie sa forme et son rythme » (*Pal. mus.*, IV, 75). « Par une heureuse transaction, disait-il encore, texte et rythme sont respectés » (*ibid.*, III, 24).



Exemple 10

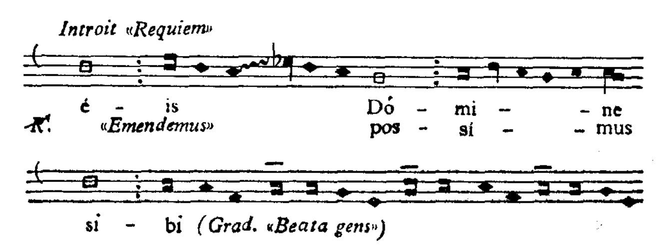
On observera, d'autre part, qu'à moins d'assimiler les hymnes à des antiennes de style plus ou moins libre, leur déroulement postule une régularité, une imbrication rigoureuses quant à la répartition des « pointes » rythmiques, ce qui implique précisément des substituts hétérogènes analogues à ceux que reconnaît saint Augustin. Bien plus, vis-à-vis d'une désagré-

gation consentie pour le mieux mettre en relief — tout en sauvegardant l'unité — l'accent jouera vraiment le rôle d'un aimant. Or, la rythmique médiévale utilise aussi ces hétérogènes, et les spécialistes admettent également que les hymnes sont, de par leur contexture prosodique et musicale, à la base de plusieurs formes « modales » de cette époque. On retrouve encore ce procédé dans quelques chorals des XVIe et XVIIe siècles. Dans ces conditions, l'ictus devra donc affecter de façon hétérogène (mais pas nécessairement anti-musicale) la note unique de départ de ces « dactyles ».



Exemple 11

Au surplus, l'intensité de cette note en saillie est *très* souvent annihilée, au témoignage même de ce vrai musicien que fut dom Mocquereau, dans la mesure où le posé musical est développé, imposant l'accent *musical* — et même l'accent expressif — ou encore ne retenant que ce dernier. Ainsi en est-il des formules suivantes :



Exemple 12

La première voit même ses deux éléments réciproquement conditionnés *par imitation.* Par la suite, notre auteur devait ramener tous les cas à ce dernier type, soit aussi notre forme A dans laquelle l'ictus est toujours au posé du groupe (*op. cit.*, VII, 1901 ; *Le nombre musical*, II, 1927).

Pour notre part, nous croyons à la coexistence « pacifique » de ces deux aspects de l'accent tonique vis-à-vis de la musique : indépendance très fréquente, mais aussi limitation. Dissociations, resserrements conjugués, également *voulus* : le lot de toute musique, selon le mot charmant d'Agrippa d'Aubigné :

Quelque vers a sa mesure
Et l'autre la va cherchant :
L'un désire, l'autre endure
Le mariage du chant.

Chapitre X

LES HYMNES

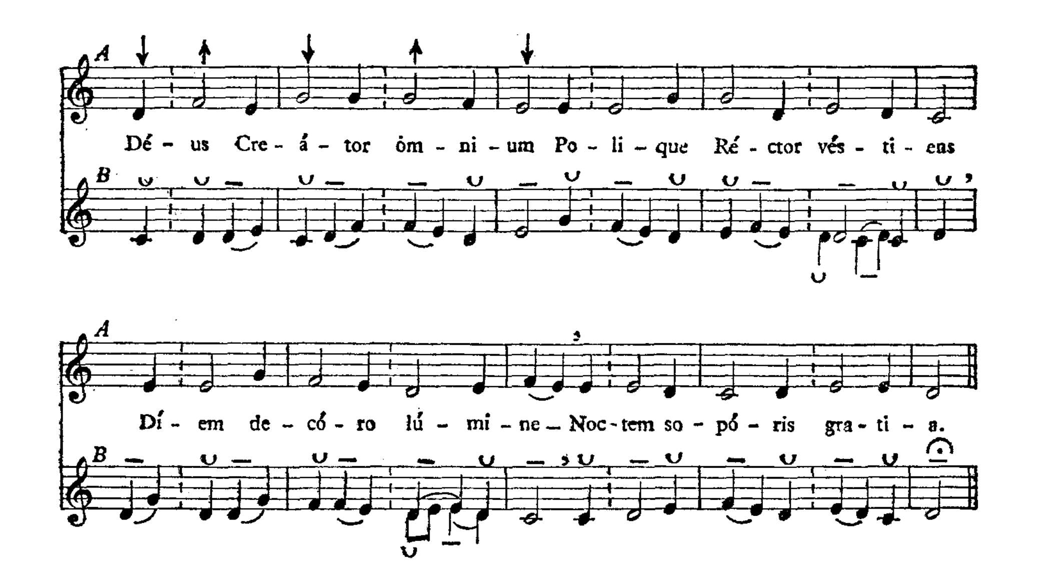
Les grandes pièces du répertoire, voire certaines antiennes de l'Office, réclameraient *très souvent* une véritable virtuosité, s'il était fait usage de leurs particularités expressives d'origine, disparues dans la pratique avec la fixation sur lignes de la notation. Leur nombre est *considérable*. Dès lors, il semblerait que le grégorien est, en soi, suivant le mot d'un éminent prélat, « un art pour musiciens et intellectuels de formation classique ». Pourtant, le fait que la plupart de ces compositions n'ont jamais été destinées à la masse n'enlève rien à leur constante *popularité*, à leur portée spirituelle, voire pastorale, même dans leur présentation actuelle (l'Edition vaticane heureusement améliorée par Solesmes : le n° 800 de Desclée) que réalisent parfois, avec une rare perfection, des groupes très minutieusement entraînés.

Tout autres sont les hymnes (et les « rythmes » ou *versus*) dans lesquelles — en dehors même de la modalité — l'analyse reconnaît sans peine les différents types de la chanson *(binaires* ou *ternaires)*, surtout dans les textes musicaux les plus simples. C'est pourquoi elles ont été l'apanage du peuple. Cela suppose, évidemment, que des *excroissances* mélodiques exagérées n'ont point dès l'abord pris le pas sur les diminutions (ou monnayages nor-

maux) des valeurs de base. De cette participation de l'Assemblée, nous avons deux témoignages *directs* et *formels* : celui de Paulin de Milan, contemporain d'Ambroise et son biographe († v. 420) ; celui d'Augustin qui vivait à Milan (384-388), à l'époque où cet évêque introduisit dans son Eglise — imitées, disait-on, de l'Orient — des hymnes de sa composition (385). Elles connaîtraient une fortune particulière et seraient pastichées au point que tout dimètre ïambique destiné au culte serait, presque aussitôt et « universellement », qualifié d'*ambrosien*.

Qu'est-ce à dire ? *Pas question d'hymne sans le concours du chant*, observe saint Augustin qui insiste d'autre part, sur le fait que les *octo*syllabes d'Ambroise comprennent *12* temps et sont donc bien métriques (*De musica*, VI, ch. 2, 9, 17). En principe, ils relèvent aussi de l'accent tonique. Traitant du *Deus Creator omnium* (*Confess.*, IX, ch. 7), Augustin dépasse le texte, pensant nettement *musique chantée métriquement* (*De musica*, VI, 9), *sono numeroso* (*ibid.*, VI, 17). Comme pour les autres genres d'hymnes, il serait sans doute téméraire de considérer comme nécessairement primitives les mélodies de notre exemple 13. Du moins sont-elles fort anciennes, beaucoup d'entre elles se trouvant déjà dans des manuscrits du xe-xie siècle.

Notons, d'autre part, que la mensuration *purement musicale* appliquée à un texte a-métrique, simplement évalué par son nombre d'accents et de syllabes — et se manifestant ainsi au vulgaire qui ne savait plus guère distinguer autrement les longues et les brèves (Augustin) — est affirmée, avec exemples à l'appui, par Bède le Vénérable († 735) ; et celui-ci réédite, presque mot pour mot, le propos de M. Victorinus († 370), contemporain et ami de saint Augustin († 430). Aurélien de



Exemple 13

Ici, l'ïambique est inscrit comme un trochaïque, avec silence au départ et la noire figure le premier temps battu

Réomé (850) reproduit Bède. Au XIe siècle, Gui d'Arezzo désigne aussi comme *musicalement* « mesurés » des chants... « dont l'exécution est souvent telle que l'on paraît scander des vers ». Et de citer les « ambrosiennes » (1028-1032). Vers 1034 ?, l'Anonyme de Vienne, son meilleur glossateur, précise à son tour que le chapitre XV du *Micrologue*, qui fait part de ces constatations, renferme, en effet, les « règles communes à *la construction* des chants dès qu'on les veut « recherchés » *(accurati)*, c'est-à-dire métriques ». Il ajoute heureusement, et plus fermement que Gui : « Il n'est question que desdits chants et non de tous les chants. » Bernon (1048), Aribon (1070), Jean Cotton (dit « d'Afflighem », 1110-1120), Théoger dit « de Metz » († 1120), Engelbert d'Admont (1300) s'expriment de façon analogue.

En dépit de cette discrimination formelle, on décèlerait sans peine une préoccupation « d'époque », une sollicitation, plutôt que le reflet — pour l'ensemble du répertoire — de la tradition grégorienne. Encore est-il que, malgré leur caractère « libre », incontestablement accusé par la malléabilité du timbre et les adaptations, certaines antiennes, par exemple, donneraient aisément le change, surtout lorsqu'elles sont pourvues d'un texte poétique. Ainsi en est-il du *Sanctorum velut aquilae* (un ïambique tonique), et plus encore de l'*Innocentum Passio* (*Pal. mus.*, série II, Antiphon. d'*Hartker*, p. 67), que l'on serait presque tenté de lire — de par la correspondance des accents — comme un second « mode » rythmique.

Jalonnés, en principe, par l'accent tonique, les cloisonnements de ces vers musicaux n'accusent que des proportions de notes brèves et longues pouvant comporter ces équivalences normales ou

hétérogènes dont il a été plusieurs fois question. Ici, les cadences constituent très souvent de véritables pierres de touche. D'autre part, les syllabes en surnombre *(hypermétriques)*, de même que celles de deux voyelles en hiatus trouvent ainsi, *musicalement*, place et justification légitimes. *Prosodiquement*, ne fût-ce que pour la seule compréhension du texte, n'était-ce pas l'usage à l'époque classique et, de nouveau, au Moyen Age ? A plus forte raison dans un groupe comme *magn° habet* où (pour la sauvegarde du mètre : – ∪∪, et non pas – – ∪∪), l'élision n'était que théorique. La voyelle finale du premier mot était alors proférée de façon ultra-rapide (Juret) : *en fait*, une double ou une triple croche.

Cette altération, minime mais réelle, du temps premier — lequel est *essentiellement* et *normalement* à la base de la musique antique, tout comme du chant grégorien — est encore plus marquée avec le monnayage d'une longue en trois croches (triolet) au lieu de deux. Tel est cependant l'un des aspects de ces *brevibus breviores* que relève Quintilien et qui lui donnent la sensation d'un manque, d'une déficience. Et d'évoquer les notes de musique qui — *elles* — peuvent être allongées ou abrégées. Moins subtil, encore plus précis, M. Victorinus nous parle *musicalement* de valeurs prosodiques *brèves, que les musiciens créent plus brèves par abréviation.* De nos jours, un M. Emmanuel et, plus encore, un Th. Reinach n'ont pas manqué de les repérer. Que de telles altérations aient été plus ou moins exceptionnelles à l'époque classique n'empêche pas, semble-t-il, d'y déceler une évolution qui finirait par aboutir — insensiblement, et toujours dans le style strictement mesuré — à leur emploi généralisé, notamment dans nos hymnes et dans les séquences de la troisième époque (XIe ex.-XIIIe ex.).

Les théoriciens ne disent pas tout. Ainsi taisent-ils — du moins, explicitement — la présence des épisèmes d'expression figurant aux Xe-XIe siècles — et avec quelle abondance ! — dans la notation sans lignes. Ces signes *additionnels* sont souvent accompagnés de lettres dites « significatives ». Au début du XIIe siècle, Jean Cotton observe que les antiphonaires anciens possèdent bien lesdites lettres, mais, dit-il, on n'en connaît plus le sens. Trente ans plus tôt, Aribon en signalait trois : *c*, *m*, *t*, et il traduisait : *celeritas*, *mediocritas*, *tarditas*. Or, si la première de ces lettres est avant tout comme un régulateur du temps premier, la troisième indique, sans plus, une durée plus longue ; quant à la seconde, elle n'a trait qu'à de petits intervalles. Préoccupé de justifier les proportions normales reconnues ou proposées par Gui d'Arezzo, notre théoricien tente ainsi de leur annexer les lettres complémentaires. Mais, il se trompe sur leur signification, si bien qu'à l'écouter, on constate que son interprétation aboutit, *en fait*, à la subdivision du temps premier. Il *pense* donc (la notation proportionnelle n'est pas encore inventée) : *semi-brève* (double-croche ou croche), *brève* (croche ou noire), *longue* (noire ou blanche). En somme, « avant la lettre », ce « temps » aux *fractionnements* variés (more *lascivo* ou *veloci*, *mediocri*, *longo* ou *tardo*), tel qu'il résulte de ce que l'on sait de l'enseignement des plus anciens théoriciens de l'*Ars antiqua*. Nous sommes donc bien en présence de *l'altération* du temps premier. Au surplus, c'est aussi l'époque des premiers troubadours connus, et notamment du célèbre *Laetabundus* — prose aux contours « prémodaux » nettement accusés — et aussi de la chanson pieuse *(versus)* écrite en occitan (l'*O Maria Deu Maire*, XIe siècle), dont la mélodie (de style

mesuré et *qui postule la semi-brève*) serait utilisée par la suite pour l'hymne *Ave maris stella*. On voit que, si la métrique *musicale* originelle est aisée à relever en cas de syllabisme ou de monnayages très réduits, des cas d'espèce commandent toutefois la prudence dans les transcriptions, selon qu'il s'agit de *particularités* paraissant se rattacher davantage, soit au concept classique, soit aux stades de pensée des XIe-XIIe siècles et, *a fortiori*, de pièces postérieures.

*
* *

A l'exemple d'Ambroise, Césaire († 543) introduit les hymnes à Arles, imité par Aurélien († 551), son successeur. Leur utilisation régulière aux Heures canoniales est due à saint Benoît (v. 540). Le Concile de Braga (563) les condamne, celui de Tours (567) les admet ; Tolède les impose à l'Espagne et à la Gaule narbonnaise. Au début du IXe siècle, les Gaules paraissent y renoncer en « adoptant » la liturgie romaine qui — en dehors des monastères et aussi (v. 1074) des églises de chanoines réguliers — les ignorera jusqu'au XIIIe siècle. On y revient mais, pendant longtemps, l'usage n'est ni uniforme, ni universel. Vienne, Lyon surtout, y demeurent réfractaires. D'où les témoignages restrictifs ou redondants d'un Amalaire et d'un W. Strabon (IXe siècle), d'un Jean Beleth et d'un Abélard (XIIe siècle), d'un R. de Tongres (XIVe siècle). A la Renaissance, un mouvement grandissant exige que soit revisé, voire refondu, dans un sens uniquement métrique, *le texte* des hymnes. En 1631, Urbain VIII finit par imposer à l'Eglise — les Ordres anciens conservant leur version — un texte établi par lui et par une Commission de quatre jésuites. Ce travail, encore utilisé, est parfois désastreux.

Anticipant sur l'historique de l'évolution du chant grégorien — libre ou mesuré —, une parenthèse semble ici nécessaire. En France, les déviations liturgiques apportées par les rites dits néo-gallicans (dernier tiers du XVIIe siècle) seraient, entre autres, un prétexte à des proses et à *des hymnes nouvelles*, n'ayant que de vagues rapports avec le style ancien. Qui soupçonnerait que ces pièces ont été translatées avec leurs mélodies, du latin en anglais, dès 1832, à la faveur du célèbre Mouvement d'Oxford, et qu'elles sont toujours en

usage. Les meilleures sont le fait du victorin J.-B. Santeuil.

Musicalement, il nous faut remonter à l'an 1616, quand les Pères de l'Oratoire du Louvre inaugurent leur « Plain-chant musical », notamment avec le concours du P. Bourgoing, auteur du fameux *Brevis psalmodiae ratio* (1634). Chacun voulut écrire dans ce style : « Art nouveau », disait Mersenne. Sa grandiloquence mise à part, sa rythmique — et même sa tonalité — se peuvent réclamer des chansons polyphoniques et instrumentales, dont les XVe et XVIe siècles virent l'épanouissement (Gastoué). Clichés mélodiques, contretemps, syncopes des parties intermédiaires ont réagi peu à peu, et à qui mieux mieux, sur les « dessus ». C'est tout à l'opposé de la véritable chanson populaire dont l'agencement n'exclut pas la spontanéité.

Nos plain-chantistes ne cachaient pas leur volonté de s'en rapprocher, tout en recherchant *un compromis entre le grégorien et la musique courante*, se voulant « éloignés de *la morose multiplicité* des notes usitées dans les cathédrales et même dans les églises paroissiales » (Bourgoing). D'où leur recours aux altérations et à des signes spéciaux de durée : longue, brève, semi-brève, minime, manquant à l'occasion de précision suffisante ou d'exactitude. La Feillée (1748), La Fage (1855-1856) en ont exposé les principes. Une application exagérée, et souvent le mauvais goût, conduiront aux déplorables éditions des divers livres de chant issus, un peu partout, des Bréviaires de *Cluny* (1686) et de *Paris* (1736). Cependant, certaines de ces compositions sont célèbres et demeurent en usage : ainsi, du *Rorate*, de l'*Attende* (début du XIXe siècle ?), des *Messes* de Du Mont. Et l'on sait aussi qu'au pesant *Salve Regina* de l'Oratoire, dom Pothier a substitué une contrefaçon dont la fluide élégance frise le chef-d'œuvre. Mais, le parfum primitif s'est évaporé.

Fondé à Rome, en 1564, l'Oratoire ne fait qu'utiliser la notation de Guidetti, bénéficier de Saint-Pierre († 1592) et, de concert avec Palestrina, désastreux « arrangeur » du grégorien. Mais, cette notation, ne la rencontre-t-on pas, à la même époque, en Angleterre et en Allemagne ? En fait, on peut remonter jusqu'à ce XIIIe siècle (d'où nous sommes partis) pour constater, avec les théoriciens, que — s'il n'est pas encore sérieusement question d'abréger le chant — du moins, « tout chantre peut-il *noter* et *chanter* comme il lui plaît » (Marchetto de Padoue), recourant aux notes égales ou *inégales* (« temps moderne »), en dehors même des hymnes, suivant l'importance des fêtes (Jérôme de Moravie) : nous

baignons dans le mensuralisme polyphonique. D'autre part, il arrive aussi — et déjà au XIIe-XIIIe siècle — que la notation des hymnes soit, à l'occasion, bousculée au profit de la longue attribuée à des syllabes accentuées, ce qui rejoint les doléances d'Abélard, ne comprenant pas que la mélodie puisse ne pas être nécessairement tributaire de la quantité prosodique et la trouvant, de ce fait, *à peine* praticable. C'est aussi à cette seule condition de concordance que, sur la fin du XIVe siècle, R. de Tongres accueillait les *laudes metricae* : les marques d'approbation, observait-il, sont dans l'usage général qui en est fait. Quant à saint Bernard, ses hymnes à saint Victor sont conçues en dehors de toute préoccupation prosodique, et il ne s'occupe que du nombre des syllabes ; moyennant quoi, il nous livre des strophes parfaites de type saphique, telles que l'hymnodie chrétienne les a pensées poétiquement et musicalement.

N'oublions pas aussi que les manuscrits et imprimés des derniers siècles, antérieurs à la restauration par Solesmes des mélodies grégoriennes, mesurent ordinairement les cadences ; qu'un Dufay, un Palestrina, un Victoria ou un Bach utilisent concurremment la forme mesurée et la battue à notes égales. Nous voici à la source, non du tarissement, mais de la décadence grégorienne : l'*organum*, sous tous ses aspects et transformations, noté *(res facta)*, ou improvisé dès le Xe siècle et, dans ce dernier cas, dit chant *alla mente*,« sur le livre», *sortisatio* (1487) ou *ad sortem* (W. Gurlitt) ; et enfin, ces pots-pourris, souvent caractérisés par de mauvais tropes de l'Ordinaire de la Messe, voire des Épîtres et Évangiles, et qui amalgament des fragments disparates venus de tous les points du répertoire.

*
* *

Les strophes des hymnes sont ordinairement chantées par deux chœurs alternants. Lorsqu'elles comportent un refrain, celui-ci doit être exécuté par l'Assemblée (ou le chœur), et les strophes par deux ou trois chantres : c'est la forme responsoriale. Le refrain et les strophes peuvent avoir la même mélodie : c'est le cas du tétramètre trochaïque catalectique *Pange lingua... praelium certaminis* de V. Fortunat (VIe siècle). En revanche, le *Gloria laus* (Rameaux), distiques de Théodulph d'Orléans (IXe siècle), l'*O Redemptor, sume carmen,*

en dimètres trochaïques (Procession des Saintes Huiles au Jeudi saint), et le *Salve festa dies* (Pâques), distiques de V. Fortunat, ont une mélodie réservée au seul refrain. Ce genre d'hymnes porte aussi le nom de « rythmes », ou encore *versus*.

Musicalement, les hymnes sans refrain se réclament des formes ïambique et trochaïque, de l'hexasyllabe, de l'asclépiade et du saphique. Elles sont tributaires, nous l'avons observé, de battues ternaires ou binaires, d'équivalences, d'échanges, de diminutions et substituts divers. L'hétérogène attire plus particulièrement l'attention dans des versions originales de type ïambique, comme le *Veni Creator*. D'autre part, la forme binaire ïambique — et qui ne peut être qu'à notes égales, *vu son style* — se retrouve parfois en parfaite conformité avec cette description donnée par Ulrich de Cluny et dont il a été question au chapitre III. En effet, la récitation « recto tono » — *base de départ du chant grégorien* — s'installe sur deux cordes, voire sur une seule, acceptant trois ou deux retombées cadencielles, voire une seule : en bref, le ton le plus simple des oraisons ! A défaut de métrique, eut dit dom Jeannin, ce numérisme garde l'esprit de la danse.

L'asclépiade (un 3/4 ou un 6/4) appelle les mêmes observations que l'ïambe et le trochée. Dans ce dernier, les membres impairs commenceront ou non par l'anacrouse ; de même, l'hétérogène sera le point discriminant de la répartition métrique.

A côté du ternaire, l'hexasyllabe présente lui aussi le 2/4, tout comme l'ïambique, et même une forme *plus libre* résultant d'excroissances anormales.

Quant au saphique, il n'y faut pas chercher la mesure prosodique des Anciens, sur quoi l'on discute encore. C'est tout simplement un bon 2/4 marchant par dactyles et spondées musicaux, avec

concordance — en principe — des accents toniques. Suivant sa place, le triolet sera bref ou long. Quelques cas de longues irrationnelles. De par les arabesques relevées aux cadences, certaines hymnes saphiques ont également une forme *libre*.

Au reste, il est des excroissances normales, tant dans l'ïambique que dans le saphique, qui se rapportent parfois à l'initiale d'un membre qui demande à être mis en relief. Il peut en être de même dans l'élargissement de la cadence finale, sans que l'économie de l'ensemble métrique en soit affectée. Mais, de toute évidence, quand l'ornemental est particulièrement poussé, on ne peut parler que de *style libre*. C'est bien le cas de l'*Exsultet caelum laudibus* (1er ton), admirable jusque dans sa grandiloquence... « romantique ». D'ailleurs, sans généraliser — et nombre de manuscrits en sont complètement indemnes — la tendance à l'ornementation augmente au XIVe siècle ; au XVe, elle sera débordante. Mêmes constatations pour les séquences.

Ajoutons qu'aucun problème ne se pose actuellement quant à l'exécution pratique des hymnes, tant elle est dans nos habitudes : *on les chante presque entièrement à notes égales*, un peu comme des chorals dont le tempo serait animé.

« Le mètre des tropes et des séquences n'échappait peut-être pas aux femmes de village, remarquait le cardinal Pitra en 1867, et d'illustres savants, d'ingénieux explorateurs hésitent et trébuchent à chaque pas de ces difficiles investigations. » En un temps où les études liturgiques et grégoriennes connaissent un renouveau exceptionnel, notamment dans le domaine paléographique, la remarque convient aux théoriciens d'hier, d'aujourd'hui, de demain. Elle vaut *aussi* pour leurs contradicteurs éventuels.

Chapitre XI

NOTATION ET RYTHME

C'est à l'époque carolingienne qu'apparaissent les premiers théoriciens. Le plus qu'on en puisse dire est que leur enseignement reflète une certaine pratique de leur temps. Nous est-il garant d'une tradition, et dans quelle mesure ? Ils se réclament de l'Antiquité. Toutefois, même en ne s'en tenant qu'à la musique byzantine — la seule qu'ils paraissent avoir quelque peu entrevue — leurs exposés n'en offrent qu'une image incomplète, voire déformée. On s'en rend compte *en les comparant*, après avoir déterminé *pour chaque cas* le sens *immédiat* de certains mots latins, comme le demande un glossateur de Gui d'Arezzo. Aussi, à démêler ce pauvre écheveau qu'un C. Enlart constatait de son côté quant à l'architecture médiévale, il nous faut de prime abord rapprocher tout au moins les plus importantes de ces expressions. Presque toutes sont empruntées à Gui, à ses modèles, à ses commentateurs. Au vrai, les meilleures éditions modernes ne pourraient qu'accuser, chez nombre de nos auteurs, une dépendance trop fréquente — copie ou démarquage — d'où une certaine incompréhension et l'absence de véritable critique. Enfin, tous ces textes visent-ils bien au même degré le chant grégorien, et lui seul ? Quoi qu'il en soit, l'ensemble de

la doctrine tend à se cristalliser autour de deux sujets : la modalité (elle est toute à repenser), la métrique (un véritable fouillis). A l'horizon, la confrontation nécessaire avec *les faits* musicaux.

CELERITER *(c)*. — Sons élevés (intervalles) ; syn. correptus, cursim (aussi, accent aigu), minime, non diu, raptim, velociter : *bref, temps premier.*

DISTINCTIO. — Phrase. Membres de phr. moyen, petit (incise) ; les 3 pauses qu'ils déterminent : neuma, pars, syllaba (dictio, ou locutio).

EXPEDITIOR (melodia). — *Tempo* animé.

FALSITAS. — Erreur d'intonation, de transcription (syn. dissonance, absonie) ; conjonction tétracordale irrégulière plus ou moins tolérée et réalisée *(ficta)*, d'où : altération.

GRADATIM. — Intervalle chanté *par degrés successifs.*

LITTERA. — La lettre grammaticale ; le texte (cf. « virgula plana »), la lettre-son du monocorde. Les « lettres significatives » de certaines notations sans portée. La plupart (et les plus répandues) sont d'ordre mélodique : *a, l, s* (plus haut) ; *i, h, j, s* (submissus), gravis, quelquefois *t* (*tarde*, notamment dans les Passions) : plus bas ; *e* (à l'unisson de la note précédente) ; *m*, intervalle « petit », ascendant ou descendant.

Les rythmiques (*t, x* ; et *a* dans l'Ecole de Metz) : *tenue, pause.* Et l'opposé *(c, n)* : *temps premier.*

Enfin, de part et d'autre, sigles complémentaires de précision, comme *tb, st* (sine tarditate), etc.

METRUM. — Vers, cadence médiane (opposée à « point », cadence finale).

MORA. — Le tempo, le son, le temps premier ; la pause évaluée, le retard (cf. Tenor non repercussus) ; durée. — Syn. moderatio, modulatio. Au XII[e] siècle, la mesure.

MOROSE. — Lentement (syn. *tarde* ; moratius, morosior : chant plus lent) ; longtemps (syn. *diu*) ; fréquemment (de *mos*, habitude).

MORULA. — Suite de notes à l'unisson ; temps premier (le même, additionné : producta = long).

MOTUS (appositus). — Premier sens de morula ; (productus) : tessiture large (l'opposé : m. contractior).

NEUMA. — Son ; figure (syn. ductus, nota, syllaba). — Pied. — Pauses (grande et moyenne) ; vocalise alléluiatique, et tout autre séquence mélodique ; les 8 formules aidant à déterminer

la modalité d'un chant d'après la tessiture. — Mot musical (syn. dictio, locutio, oratio).

NUMEROSE. — Avec nombre : s'applique aux intervalles comme au rythme.

PARS. — Pied, membre de phrase, pause moyenne, mot musical simple ou composé (analogue au « mot phonétique »).

PEDES. — Quantité mélodique (intervalles), prosodique, neumatique.

PLANE. — Directement ; *Plana voce, in plano* : « recto tono » ; *planus* : ni dessus, ni dessous ; valeurs non « figurées ».

PRODUCTUS. — *Long* (en soi, la valeur de 2 morulas, soit un « tenor amplius »), syn. *diu.* Ce terme peut s'appliquer à la prosodie (texte ou musique), à la tessiture ; à la figuration *matérielle* d'un son (sans que, de ce fait, la valeur soit nécessairement double) ; aux intervalles (le ton est « productio » ; le 1/2 ton, « brevis » ou « perparvus tenor » ; la 3ce min., un trochée ; la majeure, un spondée, etc.).

PROTRAHERE. — Rallentendo, ritenuto.

REMISSIO. — Pour Gui d'Arezzo, *posé* ou suite de posés, soit tout neume descendant (simple ou composé), donc direction « remissa ». L'opposé : « intensio, tensio » (*levé*, suite de levés). S'il y a mélange de sons élevés et graves, il y aura également mélange — le cas échéant, note pour note — de levés et de posés successifs dans une même figure. Ce qui donne environ dix schèmes de temps « mélodiques », simples, composés, mixtes. Kienle a constaté la même pratique, associée naturellement à la battue rythmique, chez certains chironomistes médiévaux, et Thibaut chez les Byzantins.

SENSUS. — Mélodie, son (syn. neuma, phtongus, sonus).

St.-Sine tarditate, statim.

SUBITANEA (nota). — Temps premier.

SYLLABA. — Son, figure ; mot ou partie de mot (musical ou littéraire) ; *incipit* mélodique ; incise ; brève (1/2 ton), longue (ton).

T.-Tarditas, tarde, tenere (lenteur, tenue, durée indéterminée) : s'applique au tempo, à la quantité prosodique et neumatique, aux intervalles (cf. au mot *Littera*) ; son opposé : *c.*

TENOR. — Teneur (formula), son, temps premier. — Signe grammatical pour indiquer la valeur des durées.

TENOR CELERITATIS. — Tempo rapide.

TENOR LONGUS (cf. « Virgula plana »).

TENOR-MORA. — Quantité « idéale » des intervalles (cf. « Productus »).

TENOR NON REPERCUSSUS. — (Ou « mora ultimae vocis »), autre aspect du « tenor longus » : les 3 Pauses (grande, « diutissimus » ; moyenne, « amplior » ; petite, «aliquantuluscumque »).

TENOR VARIUS (cf. *Virgula plana* et, plus loin, *Tremula*).

VERBA. — Récitatif.

VIRGULA PLANA. — (« Apposita litterae ») : l'Anonyme de Vienne dit expressément que « littera », c'est le texte, et que la « virgula plana » est un trait, plus ou moins long, placé au-dessus pour indiquer *les syllabes qui se suivent* sur le même degré musical. C'est le « mansio vocis » de Bacchius l'Ancien. Insistons bien avec lui : ce trait appartient « au texte, non au neume ». Et de citer les mots « Deus salutaris » du verset « Adjuva nos » (Graduel « Propitius esto ») : c'est un « tenor long », la proportion étant double (2 + 4). Ordinairement, cette suite est indiquée par un *e* (aequaliter) accompagné du trait, et au-dessus des notes. En notation alphabétique, il surplombe directement le texte.

VOX. — *Mot* musical, son. — « Dimensio vocum » : intervalles ; nom des sons, syllabes de solmisation (syn. Déduction, hexacorde, lettres-sons, propriété).

X. — (*Expecta*, attendez) : indique ordinairement la longueur absolue de la note ou des pauses qu'il affecte.

***

Les neumes se divisent en sons ou groupes de sons non vibrés (répercutés : *bi* et *tri-virgas*, ils sont rythmiquement allongés), et en notes ou groupes avec agréments caractérisés par la présence de la *tremula* dans la composition.

Voici donc la figuration des premiers en notation courante et dans la graphie des neumes sans portée de Saint-Gall, choisis uniquement en raison de leur clarté et de leur précision plus apparente (ex. 14).

La *virga* (baguette), légèrement penchée sur la droite, figure — en principe — un son *plus aigu*. Un son *plus grave* est représenté par le même signe, *mais inversé* et incliné (en composition), ou « couché » et réduit (état simple), ayant le point comme

équivalent. D'où les expressions *virga jacens* et *punctum planum*. D'autre part, dans les groupes descendants sur lignes, le point prendra la forme d'un losange, de par la façon dont le scribe tient naturellement sa plume.

PUNCTUM	VIRGA	PODATUS	CLIVIS	TORCULUS
1 2	1 2	1 2	1 2	1 2

TORC. RESUP.	PORRECTUS	PORR. FLEXUS	PES. SUBPUNCT.	SCANDICUS
1 2	1 2	1 2	1 2	

CLIMACUS	EPIPHON.	CEPHALICUS	ANCUS	BI et TRI-VIRGAS
1 2		1	1 2	ou
				a b a b c

Exemple 14

La *clivis* (déclivité) est la conjonction d'un son aigu et d'un son grave, soit le circonflexe.

Le *pes* ou *podatus* (en forme de pied) en est l'opposé, soit l'anticirconflexe. La plupart des groupes ascendants de plus de deux sons peuvent être considérés, quant au seul graphisme, comme des *scandicus* (qui monte) ; tout groupe descendant de plus de deux sons est un *climacus* (échelle). Un son ai-

gu entre deux sons graves constitue un *torculus* (en forme de pressoir) ; son opposé est le *porrectus* (ligature allongée). Un neume conclut-il par une remontée, on l'appelle *resupinus* (qui se redresse) ; son contraire sera *flexus* (qui fléchit), voire *subpunctis* (suivi de notes plus basses), alors que *praepunctis* désigne un groupe précédé de notes moins élevées que lui.

Les neumes sont graphiquement modifiés lorsqu'ils correspondent à une liquescente (qui coule, s'efface), c'est-à-dire à l'affrontement dans le même mot, ou d'un mot à un autre, de 2 consonnes qui doivent être prononcées toutes les deux : le glissement articulatoire se manifeste sur la première consonne par un arrière-son plus ou moins sourd. Il en est de même quand deux voyelles se rencontrent en diphtongue, toutes deux étant à prononcer..., en principe. On rencontre des liquescentes musicales, ne répondant à aucune nécessité textuelle. On s'explique d'autant mieux qu'elles soient à l'origine des *pliques* (plissement) de la notation proportionnelle.

Les liquescents les plus courants sont l'*épiphonus* (sur le son), le *cephalicus* (appliqué à la tête), l'*ancus* (recourbé). Se basant sur Hartker, les Editions de Solesmes reconnaissent un *punctum* également liquescent. Il ne correspond pas obligatoirement au point (le *sicilicus* des Anciens ?), signalé par Gui d'Arezzo et dont usent certains scribes pour indiquer aussi par équivalence ou complément — près d'une note ou d'un groupe — le même phénomène vocal.

Les neumes d'agrément sont à base de *vibrato*, cette *tremula* qui a donné lieu — tout comme la *virgula plana* — aux identifications les plus fantaisistes. « Mollement infléchie, sécable, frottant,

vibrant, battant... » : ainsi la définissent les théoriciens. Au vrai, exécuté ou non, le *vibrato* correspond à l'*oriscus* (l'horizontal graphique d'une note), à l'état isolé (sur une syllabe) ou contribuant à la composition d'autres neumes (Ferretti) : *virga strata* (étalée) ou *franculus* (brisé), *gutturalis* (effet particulier de gosier) : battement minuscule, « unisson oscillant » (Pothier), « quasi-tremendo » (Anon. de Vienne). Notre Lacassagne (1766) dirait « frémissement, tremblement feint ». Même effet dans le *pes stratus*, les deux premières formes du *pes quassus* (secoué), le *pressus* (fusion), le *salicus* (qui saute). Dans tous ces cas, l'impulsion se dédouble et elle est ascendante. (Il ne s'agit évidemment pas d'une émission longue.)

Ferretti rattacherait volontiers à l'oriscus les circonvolutions centrales (ou quilisma) de ce scandicus que Bernon († 1048) appelle pour ce motif « neume en gradins ». On les trouve ainsi notées dans les manuscrits de Metz et de Chartres, dans les aquitains et à Nonantola. Ces gradins s'expriment à Saint-Gall au moyen de trois boucles graphiquement apparentées à l'épiphonus, dont le son est assourdi. L'appui est toujours sur la note ou le groupe qui précède l'ornement, alors qu'il s'impose sur le premier élément du troisième *pes quassus* (il est à 2 boucles) et doit produire au contraire un effet d'ébranlement.

Ce vibrato « à l'horizontale » clôt parfois d'autres neumes (clivis, torculus, etc.), mais ledit oriscus y est assez souvent remplacé par une *apostropha* (c'est aussi le nom générique des *strophici* ou « repercussae », d'origine gallicane selon dom Huglo). L'impulsion « dédoublée » est alors, en principe, *descendante* : « élevée et déposée, perçue par l'oreille, rendue visible par la notation », dit encore le glossa-

teur de Gui. Pour parler ainsi, ces deux auteurs ne pouvaient alors s'appuyer que sur des manuscrits



Exemple 15
Entre parenthèses, l'interprétation que nous suggérons.

sans portées. Dom Pothier y voit « presque toujours » l'indication d'un demi-ton *esquivé*. En revanche, le *trigon* (en forme de triangle) s'affirme nettement,

marque d'intonation plus encore que de vibrato. Enfin, les cas précédents révèlent à coup sûr la préoccupation de repérer ainsi plus aisément *la place* des notes *mi* et *si* (bécarre ou bémol), sans qu'il soit pourtant question d'en faire une règle absolue.

L'oriscus sur une seule syllabe s'emploie dans les cas d'hiatus (suivi ou non de liquescente, et comme signe — presque toujours — de la seconde syllabe) : toutes deux sont alors sur le même degré et la présence d'un son « mobile » témoigne bien d'une articulation réellement dédoublée. On le trouve encore sur l'une des syllabes (de passage, souvent) qui se succèderaient avec des sonorités semblables (Sa*lomo*nem, flo*ridi di*camus) ou heurtées (Aga*t*-*h*es, Bet*h*-*l*eem) ; enfin, sur une liquescente ou une aspirée. Son rôle est donc purement euphonique. Ajoutons que dans le report sur lignes, et face aux diverses impulsions « dédoublées », les notateurs n'ont ordinairement écrit que le son qui avait plus particulièrement frappé leur oreille. On voit aussi que, dans l'ensemble, si l'agrément semble altérer peut-être l'uniformité du temps premier, cette diversion n'occasionne cependant aucune rupture stricte des valeurs rythmiques, mais simplement un léger sous-voltage.

Au fait, dans la pratique, *il n'est actuellement quasi pas tenu compte de ces particularités.*

*
* *

Avant l'ère proprement *diastématique* où les neumes sont définitivement étagés, de façon visible, au lieu d'être alignés, Byzantins et Latins ont donc eu recours, originairement, à « un petit nombre de signes fondamentaux, identiques de forme et de valeur, empruntés la plupart aux accents grammaticaux gréco-romains ». Le perfectionnement du système primitif d'écriture musicale les conduirait dans « des voies *indépendantes*, augmentant le nombre des signes, les dévelop-

pant, modifiant et transformant de façon à leur donner un contenu et une valeur différents» (Ferretti),« suivant l'époque, le lieu, le livre liturgique» (Huglo). Au Xe siècle, Hucbald fait déjà les mêmes constatations pour les notations occidentales. A la suite de Bannister, Sunyol, et surtout Ferretti, l'on peut rattacher les notations latines à cinq têtes de ligne :

I. — L'*Italienne* : primitive (points communs avec la française antique et normande) ; Nonantola, Novalèse, Côme, Milan, Bologne, Bénévent, le Mont-Cassin, Bari.
II. — La *Française* (points communs avec l'anglo-saxonne) : primitive du Nord ; « messine », chartraine (ou mieux « bretonne »), aquitaine.
III. — L'*Anglo-Saxonne.*
IV. — L'*Allemande* (points communs avec l'anglo-saxonne) : Saint-Gall, etc.
V. — La *Wisigothique* : mozarabe, catalane (points communs avec l'aquitaine).

Ces cinq types et leurs variétés appartiennent à l'une des *trois classes* synthétisées par Ferretti : neumes formés spécialement de *points* (Aquitaine) ; de points et d'*accents* (mixtes : messins et « bretons ») ; avec *prépondérance* manifeste *des accents* (les autres notations, dont celles de Saint-Gall, Bénévent, Nonantola). On y ajoutera les notations sur ligne, la « carrée » postérieure à 1300, enfin la notation mesurée qui est originairement une modification des neumes sur portée (XIIe-XIIIe siècles).

N'ayons garde d'oublier la notation récemment appelée « paléo-franque » (Handschin et Jammers), qui appartient à la deuxième classe (notation mixte). Elle remonte au IXe siècle, et le moine Aurélien de Réomé (850) l'a connue. Elle a été pratiquée presque uniquement dans le Nord de la France, en particulier à Saint-Amand — le fief d'Hucbald (IXe-Xe siècle) ; on l'y rencontre encore au XIe-XIIe siècle, lorsque la notation messine y fait son apparition.

Sur la notation, nous ne possédons que deux textes relativement intéressants : l'un, d'Hucbald ; l'autre, de Gui d'Arezzo († 1050), qui démarque en partie et adapte l'énoncé et les termes de son lointain prédécesseur.

« L'usage, écrit Hucbald, nous a transmis des notes dont la graphie varie avec les contrées. Utiles,

certes, mais d'aucun secours », pour évaluer un intervalle que l'on n'a jamais entendu. Il y supplée par la notation « vocale » des Grecs (ici, l'échelle commune transposée dans *le ton* hypolydien), empruntant aux tétracordes antiques l'initiale de chacun de leurs degrés. On les placera au-dessus ou près de chaque son. Désormais, plus d'erreurs !

L'H. 159 de Montpellier (XIe siècle) réalise ce concept avec les lettres latines, disposées, en outre, entre le texte et les neumes. Otger de Laon (le Pseudo-Hucbald) tente de substituer aux figures « antiques » ou de leur associer 4 lettres-sons de son invention : leur orientation matérielle et leur signification immédiate varient suivant leur appartenance à l'un des 4 tétracordes de l'échelle commune, préalablement *rendus semblables.* Pour le *Scholia enchiriadis*, ce procédé facilite le parallèle entre pentacordes réguliers et « dissonants », témoins des modulations modales — de fait, ou « idéales » — avec ou sans altérations, celles-ci étant exprimées, évidemment, au moyen de... « muances » : à savoir, la substitution d'un *hexacorde* à un autre par le truchement du demi-ton (invariablement appelé *mi-fa*). Il en sera question plus loin.

Et voici qu'Hucbald préconise encore les 6 lignes-sons de l'*hexacorde* des citharistes. Entre lesdites lignes, la mention du ton et du 1/2 ton (dont l'ordre est immuable) ; et puis, le texte zigzaguant également d'un intervalle à l'autre, suivant la corde qu'il s'agit d'atteindre : essai de laboratoire, inapplicable aux neumes ornés.

A son tour, Gui prône l'hexacorde en choisissant un texte (l'*Ut queant laxis*) dont la mélodie reproduit la série : *ut, ré, mi, fa, sol, la.* Par la suite, ces syllabes détrôneront les autres dénominations. A son époque, on trouve : un texte surmonté de lettres-sons, en sens horizontal ; des lettres-sons en tête d'un nombre indéterminé de lignes sur lesquelles le texte se promène, les susdites lettres pouvant encore figurer sur les syllabes, et dans les intervalles. Il fera définitivement le point en écrivant :

« On trace de longues lignes sur lesquelles on dispose les sons ainsi qu'entre leurs intervalles. Des sept lettres musicales du monocorde, les lignes jaune et vermillonnée indiqueront respectivement l'*ut* et le *fa.* »

Ces couleurs devaient disparaître au profit des lettres-clefs : C *(ut)*, F *(fa)* et, à l'occasion, G *(sol)*. De même, et dès la fin du XIIe siècle, la portée sera souvent réduite à quatre

lignes. Le codex 601 (XIIe siècle) du Chapitre de Lucques (*Pal. mus.*, IX) est généralement considéré comme conforme à ces règles, d'après lesquelles Gui nota l'antiphonaire qu'il devait présenter à Jean XIX, vers 1027. Un système qui nous semble tout à fait analogue existait à Corbie cinquante ans plus tôt.

Les théoriciens assimilent constamment les sons aux lettres ; leur assemblage, aux syllabes et aux mots. Le groupe, « unité mélodique et rythmique », est donc tout à la fois monosyllabe (une cellule) et réunion de plusieurs syllabes ou figures musicales. Leur enchaînement (« conjonction ») détermine les divers membres de phrase. Les pauses (« disjonctions ») permettent d'en apprécier l'importance. Rythmicien *absolu*, Gui demande que, sur le point d'arriver à ces « lieux de respiration », le chanteur espace les sons, *tout comme le cheval allonge le pas*. Voilà défini, pour la première fois, le *rallentendo*, alors que les auteurs précédents exigeaient un changement rigoureux de *tempo* sur le reste du parcours, déterminant, en outre, la lenteur ou la rapidité d'une pièce selon qu'elle emploie des neumes lourds (graves), c'est-à-dire composés, ou légers (simples). Dès le XIIIe siècle, textes et neumes sont souvent morcelés par une multitude de barres, à l'instar du *ténor* des manuscrits polyphoniques. Dispositif idéal, en cas de diaphonie improvisée : dudit « ténor », les partenaires reçoivent leur orientation. A dom Pothier, et plus encore à dom Mocquereau (*Liber usualis*, 1903), revient l'honneur de les avoir supprimées — rétablissant ainsi la continuité mélodique — et précisé (en particulier, grâce aux lettres de la notation sangallienne) la hiérarchie des pauses.

Pour sa part, Hucbald signale la *tarditas cantilenae*, et donc une durée plus longue ou un *tempo* plus lent. (Ferretti estime qu'il s'agit là des épisèmes

d'expression et des lettres qui aident à le préciser. Hucbald a pu les connaître.) D'autre part, il appelle *égaux* les unissons, et inégaux les intervalles. Un son ? Une note ou un groupe. Quant à Gui — partant évidemment, lui aussi, d'une notation sans portées — il renchérit en affirmant que la figuration neumatique permet de reconnaître sur-le-champ les sons longs et brefs ; de même, dit-il, les proportions rythmiques s'établissent à la fois par *le nombre* des neumes et par celui de leurs éléments.

En prouvant surabondamment qu'il n'y a *normalement* dans la notation pure (c'est-à-dire sans ajoutés) aucune différence de durée entre les neumes primaires *(punctum* et *virga)* — quelle que soit leur figuration — dom Pothier et dom Mocquereau ont achevé de situer les faits énoncés par leurs illustres prédécesseurs. Et donc, pas de signes spéciaux, sinon facultatifs, pour souligner les cadences ou amorcer les vocalises : les règles générales y pourvoient.

Ici s'intercalent *nécessairement* un certain nombre de considérations d'ordre technique, sans lesquelles on ne peut comprendre, même sommairement, le graphisme des codices les plus anciens, justifier son report sur nos livres de chant, apprécier les recherches auxquelles il pourra encore donner lieu. Elles concernent deux sujets *communs* à toutes les notations : la désagrégation matérielle des neumes et ses conséquences ; les épisèmes et lettres dits d' « expression », qui sont des ajoutés à un état originel.

* * *

Normalement, les temps composés courts commencent avec la première note. Dès l'origine, constate encore dom Cardine, ces mêmes groupes peuvent être *désagrégés*, « la coupure gra-

phique exprimant la valeur de la note placée juste avant elle ». C'est ce que confirment au besoin les épisèmes ou les lettres significatives. Les neumes plus longs relèvent du même concept dès lors qu'ils sont écrits en plusieurs tronçons : « Au début du neume, la séparation de la première note crée une coupure à mi-pente, soit ascendante, soit descendante ; à la fin, l'isolement de la dernière note réalise toujours une coupure dans une montée. » En revanche, sont *neutres* les coupures au grave, c'est-à-dire « aussitôt après la note la plus basse d'une courbe mélodique ». Il est vrai que les signes supplémentaires remédient parfois à cette indécision.

Dom Pothier, dom Mocquereau font état, occasionnellement et sans plus, de ces phénomènes. C'est à don Agustoni et à dom Cardine que l'on en doit une étude systématique, et assez poussée pour entraîner la conviction. Ce dernier observe joliment : « Le *ductus* (direction tracée) de la plume épousait le *ductus* de la voix. » Don Agustoni précise : « La raison (de cette désagrégation d'une note) ne saurait être autre que la volonté de marquer (son) rôle prépondérant et de traduire un appui *quantitatif.* » Sa valeur, absolue ou relative, résulte évidemment du contexte musical. C'est donc, dans quelque mesure, affaire d'appréciation. Mais, le plus souvent, elle est franchement longue, comme sont longs le *punctum* et la *virga* « isolés » qui amorcent une vocalise. Ainsi, de par leur coïncidence, se trouvent confirmés dans le grégorien sur lignes, nombre de barres de division, de points (éditions de Solesmes), d'épisèmes, voire... d'espaces *blancs* ! N'en peut-on déduire que, tout comme pour les épisèmes — trop rares dans nos livres, en dépit de la *sélection* qu'en a faite Solesmes — notre notation grégorienne courante gagnerait à être repensée, améliorée ?

St ou *c*, mis entre deux notes, ont même signification : éviter tout retard. Ces sigles s'opposent donc à toute intercalation usurpant la valeur d'un temps premier. Aussi ne pourra-t-on réaliser certaines liquescences qu'en dédoublant celui-ci. Analogue à la sensation d'un rapide « doigté de substitution », la diminution ne relève pas du rythme, mais uniquement de la prononciation : presque inaperçue, dira D. Pothier ; et Gui : il semble qu'on n'en puisse saisir la fin. Ici, les sigles révèlent *des nuances.* L'oriscus, nous l'avons vu, présente des cas analogues.

Reste celui de l'articulation intervocalique *hors* temps : excroissance passagère, mais *irréductible,* et non absorption sur le temps. Elle se traduira par *une note de surcroît,* quasi-muette (Pothier) — mais, le plus souvent, elle est supposée — ou

grâce à l'épisème, aux lettres d'allongement, voire au *sicilicus* (cf. p. 76). Le même passage se représentant sans ce phénomène, l'excroissance musicale devient sans objet. Durée ultra-courte, et donc *nuance*, sans quoi figure et poids rythmique seraient faussés. Un cas typique : dans le mot phonétique *ipso est* (Ant. *Iste puer*, dans Hartker, p. 276), la seconde syllabe est marquée d'un podatus avec épisème terminal ; celui-ci justifie une disjonction nécessaire, mais très rapide, sous peine de désagrégation verbale : cette *nuance* est encore le *planior-angustior* de Quintilien.

Parce qu'elle est diastématique, la notation messine peut s'accommoder d'un signe unique pour les passages *syllabiques* (1 syllabe, 1 note) : le *punctum* en forme de hachette (cf. *Pal. mus.*, t. X : le 239 de Laon). Il correspond au *punctum* et à la *virga* courants de Saint-Gall. C'est *un* temps premier. S'il en représentait deux, on devrait en conclure que presque tout le répertoire n'est composé que de longues. En revanche, dans les neumes composés, ce même signe marque — suivant le contexte — ou la valeur absolue, ou la nuance, le temps premier étant figuré par la *virga* et le *punctum* rond. (Il n'en est pas autrement à Saint-Gall avec le point rond, le *punctum* et la *virga* épisématiques, le trait ou *punctum* allongé.) A Laon, le *punctum* rond apparaît aussi dans des passages syllabiques, se substituant au *punctum*-« hachette ».

Qu'est-ce à dire ? On le trouve au départ — particulièrement dans les montées (P.-M. Arbogast), les amorces de récitation — sur plusieurs syllabes (voire sur une seule !) ; comme *a tempo* après des sonorités semblables (cf. dans Hartker l'extraordinaire page 240), un rallentendo, une série de groupes longs ou allongés, une simple note doublée par position. Le cas de l'introït *Gaudeamus* est curieux, dont quatre reprises amènent de fait 4 anapestes (*Gaudea*-mus, *sub hono*-re, *passio*-ne, *et collau*-dant) ; de même, celui du verset du Graduel *Adjutor*, sur le seul mot *patientia*. Il arrive, mais plutôt rarement, que l'on en use ainsi à Saint-Gall (cf. Grad. *Audi, filia*) ; ce que précise aussi, et plus généralement, la lettre *c* sur la *virga* ou le *punctum*. Ces cas divers, assez flottants, sont bien la projection du débit par élans et dépressions, d'un *parler* naturel musicalement coloré. Fixées par les scripteurs — peut-être plus encore que par le compositeur — ces flexions tiennent du stade « oratoire » si cher à dom Pothier, mais elles le dépassent nettement.

Il a été question plus haut (p. 13) du *tempo* et de *ses variations*. La notation ancienne en porte les traces, surtout à Laon où

le tempo rapide opposé au tempo courant se manifeste *(mutare moram)* par des points *ronds*. Ainsi de l'admirable Communion *Videns Dominus*, dans tout le premier membre de phrase (1 syllabe, 1 note), alors que Saint-Gall n'use que de *virgas* sans épisème. Plus alerte, d'une part, et préparant un tempo contenu (entrée des *punctums*-« hachette ») ; de l'autre, aucune indication : *la série des temps premiers a changé d'allure, mais les proportions restent constantes.*

A l'opposé — et cette fois, dans les deux Ecoles — sont allongées les 12 premières notes d'intonation du Trait *Saepe expugnaverunt*, sans que l'on puisse y voir autre chose qu'un « au-dessous du mouvement » précédant le tempo d'ensemble. Au vrai, le « moitié moins vite » ou le « moitié plus vite », comparés à un tempo donné, étaient-ils aussi exactement calibrés ? Il serait aventureux de l'affirmer en se reportant au métronome.

N'omettons pas de signaler qu'à chaque pas, tant dans le Graduel que dans l'Antiphonaire, une série — syllabique ou mélismatique (voire une simple *rime* musicale « passe-partout ») — se présente parée d'épisèmes pour souligner un mot, une expression, suggérer aussi, faire image... Que le texte ne s'y prête pas, et la même série est notée sans ces ajoutés. (Ex. Grad. *Universi* ; Com. *Tollite hostias* ; Ant. *Dominus veniet*, *Ego plantavi*, *Exi cito* ; *Fili, quid fecisti* ; *Homo quidam*, *Mitte manum*, *Non vos relinquam*, *Pater manifestavi*, *Quia vidisti me*, *Sancte Paule*, *Spiritus Domini*, etc.)

Il ne peut être ici question d'un changement de tempo, mais bien d'intentions expressives. Les vouloir rendre par des valeurs qui dépasseraient *la nuance appuyée*, le *ritenuto*, serait briser la ligne, et souvent de façon *grotesque*. Ajoutons, parallèlement, qu'un neume épisémé, dédoublé pour des besoins syllabiques — indépendamment de tout cas de « survenante » — est aussitôt traduit, chez un scripteur comme Hartker, par des notes dépourvues matériellement de tout allongement. Pourquoi ce faire, si l'épisème est toujours valeur absolue ?

Notons enfin que si la notation messine et la sangallienne concordent le plus souvent, il arrive toutefois, d'un côté comme de l'autre, que — pour des passages mélodiques *absolument identiques* — le *punctum* courant (affecté *ou non* de la lettre *t*) et le *punctum* rond de cette même notation messine trouvent à Saint-Gall leur équivalence *de fait*, soit dans la *virga* ou le *punctum* « *planum* » (-), pourvus *ou non* des lettres *t*, *c*, du sigle *st*, soit dans le point *rond*. On en déduira que, par eux-mêmes, ces signes — *non annotés* — ne peuvent représen-

ter que des temps premiers (et donc égaux) ; puis, que cette possibilité d'*ajoutés* — apparemment contradictoires — ne peut encore s'expliquer, dans ces cas et *de ce fait même*, que par *des nuances*, et non par des valeurs absolues.

LAON (ou)	= Saint-Gall	st c t
LAON •	= Saint-Gall	c c •

Exemple 16

Dès lors, il semble assez difficile d'accepter comme un axiome cette affirmation d'un paléographe chevronné, qu'à Saint-Gall, la *virga* et le *punctum* courants — isolés *ou* en composition, affectés *ou non* d'épisèmes *ou* de lettres d'allongement — ont valu 2 temps premiers, le *punctum* rond représentant *seul* une brève ainsi que les autres signes à condition qu'ils soient surmontés de la lettre *c*. Et nous ne voyons pas que la confrontation avec des pages de Nonantola ou de manuscrits aquitains puisse modifier la question.

La lettre *c* ? Rien d'un *più mosso*, d'un *stretto*, remarque M. Emmanuel. Elle s'oppose simplement à l'épisème et au *t*, les précédant ou les suivant, soit pour maintenir l'allure normale (d'où les sigles d'équivalence *n*, *nl*, *nt*), soit pour la rétablir. Placée sur l'épisème, elle l'annule. Cependant, cette conjonction ne pourrait-elle indiquer qu'il faut aussi garder le temps d'articuler ? En revanche, dans des cas limités (notamment dans les Traits), une série de clivis évoque nettement des trilles partant de la note supérieure ; elle est surmontée du *c*. Ici, en dépit d'affirmations contraires, le temps premier n'aurait-il pas été légèrement « diminué » ?

Nous avons dit dans quels cas il était impossible de se méprendre sur la valeur absolue de l'épisème. On en peut trouver la confirmation dans les équivalences — entre autres, celles qui concernent les *pressus*. Une comparaison, toutefois. Laissons pénétrer à travers des volets presque clos un rayon de soleil : dans la mesure où l'éventail irradiant s'élargit, les molécules de poussière apparaissent plus grandes. C'est exactement ce qui se produit avec les accents toniques et mélodiques dont l'importance croît ou décroît proportionnellement suivant leur *place dans le courant dynamique*, ascendant, descendant ou étale. Il en est de même, croyons-nous, d'un

certain nombre d'épisèmes, absents des imprimés grégoriens, de ceux qui, précisément, ne sont pas attribués à une position absolument fixe : soit, par exemple, les éléments épisémés d'un groupe, d'une cadence... Liée à leur progression, leur largeur plus ou moins effective apparaît ainsi plus logique, étant donné, en définitive, qu'ils s'appliquent — on l'a vu — à des phénomènes n'ayant pas tous la même valeur, ni la même nature.

Dom Mocquereau fut le plus chaud partisan de ces signes. Il a déclaré, toutefois, qu'ils sont « capricieusement *présents ou absents*, non seulement dans certains manuscrits, mais dans tous les manuscrits, même les meilleurs ». Et de s'en remettre aux nuances d' « accorder les manuscrits entre eux ». Propos quelque peu forcés, quand on connaît les études qu'il en fit avec son équipe de la *Paléographie musicale*, leur emploi — même parcimonieux — dans ses éditions pratiques, et avec quel art ! L'*Antiphonale monasticum* (1934), dû à D. Gajard, son successeur à Solesmes, est là pour en témoigner.

A ne pas les utiliser, « le rythme perd, disait D. Pothier — qui ne s'en servait pas — mais il n'a pas changé de nature » : accessoires, au surplus, destinés, dans la pensée de leur inventeur, « *non pas* encore *à préciser* absolument..., *mais à guider* ». (Tout D. Pothier est là !)

Quant à D. David, son fidèle disciple, et le véritable promoteur « in petto » de la Vaticane — mais il écrivait (1938) quinze ans après le décès de son maître —, il n'y voyait plus qu'un produit de basse époque, à effets théâtraux, abîmant, caricaturant, alourdissant la notation : bref, la déviation d'une tradition caractérisée par l'absence de tout ajouté. Mais, à quelle époque situer celle-ci, alors que la plus ancienne notation connue ne remonte qu'à la première partie du IXe siècle et que l'épisème y semble déjà comme ébauché ? Ce qui nous paraît certain, c'est que ces ajoutés ne peuvent logique-

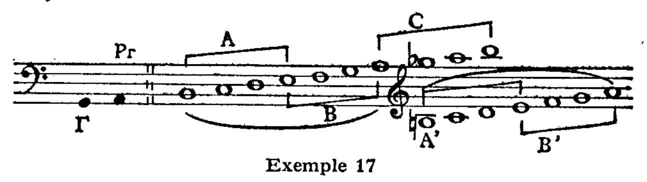
ment la contredire, du fait qu'originairement elle vise *avant tout* à la projection des intervalles *au moyen du geste*. C'est aussi qu'ils explicitent, d'ailleurs un peu partout, avec une préoccupation majeure chez leurs notateurs et — plus complètement, par rapport à d'autres manuscrits — une rythmique transmise, *avant tout*, *de vive voix*. D'où, diffusées par quelques monastères et non par une direction centralisatrice et toujours avisée, ces deux classes de manuscrits, avec leurs flottements nettement apparents. Sans quoi, des valeurs obligatoirement doubles affectant aussi bien l'ajouté que des neumes même élémentaires nous mettraient en présence d'une seconde rythmique superposée à la première, la bouleversant, et comme la niant. De toute façon, les ajoutés disparaissent généralement dès le XIe siècle, alors qu'intangibles on eût dû les retrouver dans le report sur lignes.

Ces signes d'expression, vu leur délicatesse d'exécution, ne devraient être l'apanage que de solistes ou, du moins, d'un groupe sélectionné et très restreint. Il faut reconnaître que, *même dans les formations chorales les plus réputées*, on les double allègrement.

Chapitre XII

MODALITÉ ET RÉCITATIF

Pensé pour des voix d'hommes, écrit en diatonique pur, le grégorien parcourt une échelle générale des sons (celle des « notes blanches » d'un clavier transpositeur), allant théoriquement du *la* 1 au *la* 3, sans compter le *si* bémol, seul « accident » apparent. Le *sol* grave est un son éventuellement « ajouté ».



Exemple 17

Partant délibérément du *si* 1, nous dirons que les Grecs délimitaient 3 heptacordes, formés chacun de 2 tétracordes conjoints : A + B, A′ + B′, B + C. Le *la* grave est un son éventuellement « ajouté » *(proslambanomène)*. En prenant chacun des sept premiers degrés comme *son prime* (avec ou sans sa réplique à l'octave), on obtient *sept* « milieux sonores » (Edm. Costère) monodiques *indépendants* dont la combinaison ou aspect sera, en fait, plus ou moins variable. Ils se distinguent par

la place différente des mêmes intervalles, en particulier celle des demi-tons ; par la qualité des tétracordes qui en résulte (et seules leurs extrémités ont, en principe ! — mais ici, nous parlons « diatonique » — une hauteur absolue) ; enfin, par l'attraction de certains degrés (ou, au contraire, par leur absence), par la multiplicité des cordes récitatives : tous éléments qui amenuisent ou agrandissent la perception des proportions dites mathématique ou harmonique (la quinte) et créent *le climat*, *l'orientation* (Costère).

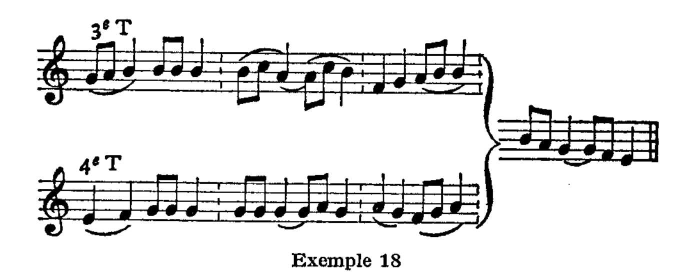
Nous pouvons dire maintenant que ces sept combinaisons étaient à marche descendante. Par suite, le préfixe *hypo* appliqué à trois d'entre elles signifie *présentement* un apparentement avec une autre et non pas une position plus basse. La constatation en est facile. En voici les dénominations : *Hypodorien (LA)*, combinaison et son prime le plus haut posés sur l'échelle commune descendante ; *Hypophrygien (SOL)* ; *Hypolydien (FA)* ; *Dorien (MI)* ; *Phrygien (RE)* ; *Lydien (UT)* ; *Mixolydien (SI)*, placé au bas de la même échelle commune aux voix et aux instruments.

Ces dénominations peuvent s'expliquer soit par l'éthos (structure, style, formules, caractères plus ou moins originaux des contrées helléniques et asiatiques), soit par l'origine et les particularités des instruments. Voilà donc sept combinaisons ou « manières d'être » (*harmonies* (?), pour les Anciens ; *modes*, pour le Moyen Age). En fait, à part la *dorienne (MI)*, nous sommes peu renseignés sur leur contexture.

L'apport grec dans le grégorien ? Mélodiquement, les seize pièces antiques (et de basse époque !) qui nous sont parvenues accusent une mentalité fortement différente. Les repos sont loin d'être toujours au grave. Les intervalles ? Souvent rudes, parfois douceâtres. De nombreux sauts d'octave, même aux cadences ; des sixtes directes (mineures, majeures) ; en trois

notes suggérant positivement des accords, voire la sensible pressentie, comme dans l'Air anonyme en *fa* (IIe ou IIIe siècle de notre ère). *Mais aussi*, et avec une volubilité surprenante, les cordes récitatives s'étagent sur le *si* bémol, sur le *fa* avec repos sur *si* bécarre ; et, comme en grégorien, elles sont des agents de modulation modale, concurremment avec les tétracordes.

Il faut signaler l'admirable *Hymne à Némésis* (130 apr. J.-C.), type du 8e ton (mode de *sol*) grégorien dans son état primitif : récitation principale sur le *si*, rares incursions sur le *ré* à l'aigu, sur *ut* au grave. Dans l'*Hymne à Hélios* (même époque), nous rencontrons l'évocation directe des airs psalmodiques des 3e et 4e tons grégoriens (mode de *MI*), avec leur ancienne corde récitative, tels que les a donnés Otger de Laon :



Exemple 18

Enfin, l'Air anonyme en *Mi* (II-IIIe siècle apr .J.-C.) est comme le modèle de l'hymne dont saint Augustin nous donnera, un siècle plus tard, la coupe mesurée. C'est presque à s'y méprendre la mélodie du *Primo dierum omnium* de Matines, avec la corde récitative sur *sol*.

L'échelle générale pouvait être transposée. Tout d'abord, pour faciliter la présentation des *genres* (diatonique, enharmonique, chromatique), leurs subdivisions, et assurer en même temps la tessiture « utile » aux trois groupes d'exécutants (l'octave moyenne dite « chorale »). Pour ce faire, on adoptait *un seul son* « prime », d'où partiraient uniformément les sept « harmonies », l'armure étant, en conséquence, modifiée chaque fois. Soit, par exemple, l'octave chorale *fa* 3-*fa* 2 (à laquelle correspondrait notre *ré* 3-*ré* 2) : elle représente à la fois *la combinaison* et le *ton* hypolydiens au naturel (échelle *tonale* sur

les « touches blanches ») ; avec quatre bémols, nous aurions *la combinaison* et le *ton* hypodoriens.

La transposition de l'échelle générale pouvait également s'effectuer *sur chacun des sept degrés* répétés (par la suite, elle se fit aussi par demi-tons), moyennant un changement général d'armure : et, chaque fois, les « harmonies » s'y inscriraient sur de nouveaux sons « primes ».

Dès lors, *trois faits* sont à retenir :

I) La contexture des combinaisons (transposées ou non) n'a rien à voir avec celle des tons de transposition, laquelle est uniforme.

II) Pour qualifier ceux-ci, les Anciens leur ont appliqué *les mêmes noms que ceux des combinaisons* (!), mais *en inversant leur ordre* : les applications demeurent, mais elles ne concernent pas les mêmes réalités. En effet, l'échelle générale est effectivement *descendante* et demeure telle, quant au degré de départ que lui peut emprunter chaque combinaison et quant à la pente mélodique. Mais, elle est *ascendante* quant à la direction imprimée par chacun des sons primes des tons transpositeurs qu'elle contient en puissance, que ceux-ci soient greffés sur l'échelle « naturelle » de *LA* ou sur toute autre note tonale de départ (occasionnellement ou conventionnellement adoptée, comme est le *FA* dont il a été question plus haut). En conséquence, l'échelle générale pourra être transposée, en dehors même du ton Hypodorien (le plus grave, alors que la combinaison du même nom est la plus élevée), *sur les tons* : Hypophrygien, Hypolydien, Dorien, Phrygien, Lydien, Mixolydien,... Hyperdorien.

III) *Hypo* ne signifie donc plus ici : « apparenté », mais « situé » (en principe) une quarte *au-dessous* du ton central, et par opposition à *Hyper* (en principe, une quarte au-dessus).

*
* *

En son temps, la théorie des tons transpositeurs avait été fort bien exposée par le Romain Boèce († 524), sans la moindre allusion à celle des « harmonies ». En revanche, il appartiendrait à l'époque médiévale, *qui prétendait le suivre*, de consommer la confusion entre échelles de transposition et combinaisons appelées désormais *modales*, en attribuant à ces dernières les qualificatifs des premières.

En repérant ce contresens sur l'échelle générale *LA* 1-*LA* 3 qui est bien, théoriquement, celle du grégorien, nous découvrons les sons primes de chacune des 7 octaves *modales* : *LA* (Hypodorien), *SI* (Hypophrygien), *DO* (Hypolydien), *RÉ* (Dorien), *MI* (Phrygien), *FA* (Lydien), *SOL* (Mixolydien).

Mise à part *la succession* de leurs intervalles, n'essayons pas — pour l'instant — d'y déceler et moins encore d'en fixer le comportement interne, d'autant qu'il pourrait n'être pas entièrement conforme à la suite historique de cet exposé. Constatons simplement qu'eu égard aux mélodies, ils ne soulèvent aucun problème de tessiture, restreinte ou agrandie. C'est que les caractéristiques de tel ou tel mode se révèlent semblables ou différentes d'une composition à une autre suivant le nombre, la fréquence ou l'absence, et surtout les affinités des degrés pratiquement utilisés. A. Gastoué a donc pu parler de « formules » mélodiques, tout en repoussant le mot « gamme » au sens qui lui est communément attribué. De son côté, H. Potiron définira justement le mode comme *une forme de composition* et non d'octave. D'où le mot « combinaison » employé par nous de préférence à mode, à la suite de J. Chailley, celui-ci ayant d'ailleurs établi qu'aucun auteur grec ne parle de mode, la notion de base étant essentiellement tétracordale.

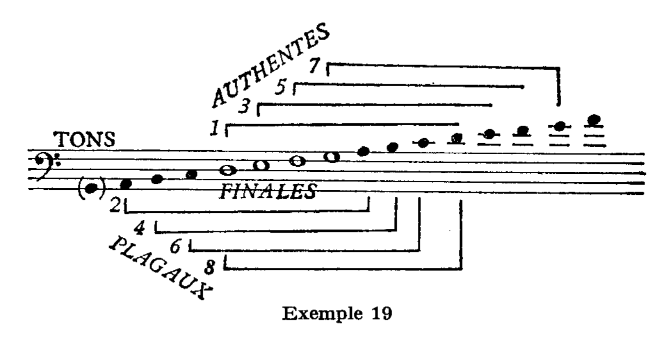
Il est également vrai que la succession d'un seul son est parfois plus importante qu'un accord. Le récitatif dont nous avons énuméré les composants (chap. IV-VI, XI), nous en fournit la preuve, de par les « cordes » de la lecture « chantée » et de la psalmodie courante, ce que Claudel appelle « un ruban de route » : 8 types d'AIRS plus ou moins apparentés par des teneurs ou des broderies cadencielles communes. On les appelle TONS. Elles peuvent se terminer

sur différents degrés par euphonie avec l'intonation du refrain (antienne, répons, etc.). Ici s'interpose un point de comparaison : si les cordes (ou teneurs) de récitation sont à la 5te (voire à la 6te) du son appelé « finale », l'Air (ou ton) est dit « authente » ; sont-elles à la tierce inférieures des précédentes, l'Air (ou ton) est dit « plagal ». Quant à la « finale », c'est *le premier son de l'échelle modale affecté au refrain.*

Dans ce but, imitant plus ou moins les Byzantins, nos théoriciens latins retournent à l'échelle générale. Ils y repèrent les quartes suivantes : *la-RE*, *si-MI*, *do-FA*, *ré-SOL*, et déclarent : *il y a 4 modes*, le *Protus (RE)*, le *Deuterus (MI)*, le *Tritus (FA)*, le *Tetrardus (SOL)*. Ces modes conviennent aux chants se déroulant régulièrement entre la finale et sa réplique. Cette tessiture s'appelle TON ; elle est qualifiée *authentique* étant à la base de quatre autres tons (ou tessitures), du fait de la finale et du 5e degré au-dessus d'elle *qui leur sont* théoriquement *communs*. Ces quatre tons peuvent descendre respectivement d'une quarte au-dessous de la finale, mais sans jamais s'y fixer. Ils semblent ainsi prendre en écharpe chacun des quatre premiers, les côtoyer, les traverser : c'est pourquoi la tessiture (ou ton) y est dite *plagale*. Ainsi s'exprime la subordination et le préfixe *hypo* va retrouver quelque chose de son acception première : *quatre* modes, sans doute, mais *huit* tons (*echos* ; *octo*echos, ce terme ayant aussi d'autres acceptions liturgiques), les quatre derniers étant donc dénommés : *Hypodorien*, *Hypophrygien*, *Hypolydien*, *Hypomixolydien*.

Il n'empêche que les huit cordes récitatives ont contribué parfois à faire perdre de vue l'interdépendance des tons graves et aigus, au point que lorsque la tessiture d'une pièce tient à la fois de

l'authente et du plagal — le cas est fréquent — les auteurs avouent ne plus savoir comment la dénommer et parlent facilement de *ton* — voire de *mode mixte*, ce qui est un comble ! En 1134, hantés par le souci de *l'unité modale*, les Cisterciens prohibent dans leurs livres de chant toute compénétration de l'authente et du plagal et, conséquemment, toute tessiture dépassant 10 notes. Ils font ainsi l'appli-



Exemple 19

cation des remarques formulées par les théoriciens depuis la fin du IXe siècle : Réginon de Prüm, Odon ; au XIe, Bernon et, semble-t-il, Gui d'Arezzo ; mais *surtout* Jean Cotton. C'est méconnaître, en grande partie, la modulation *modale* (par exemple, une intonation en *deuterus* et une finale en *tetrardus*), les exceptions légitimes, les exigences d'une musique et d'*un style que l'on voit,* mais dont le sens *humain* est désormais perdu. Comme si le contenu *spirituel* dut en être affecté ! Ajoutons-y la suppression ou la mutilation des développements. Voilà qui préfigure les dévastations du XVIe siècle. L'auteur du *Quid est cantus* (Xe-XIe siècle) était-il plus conséquent en considérant chaque amalgame « aigu-grave » comme composé, en réalité, de 3 tons : le plagal

(tétracorde grave) ; le *médian* (ou tétracorde central, conjoint au précédent en *ré*, *mi* et *sol*) ; l'authente (ou tétracorde disjoint, sauf en *fa*). On commence ainsi à discerner les « charnières » modales et, conséquemment, l'orientation si importante de la tierce, à l'aigu comme au grave. Seule, une prise en charge du modal par le tonal — telle que l'a comprise un Debussy — pourrait dans tous les cas réaliser une unité aussi maladroitement sollicitée. Mais alors, nous ne sommes plus en grégorien et Gui d'Arezzo était certes plus avisé quand il déclarait, tenu compte des accidents de la route, que l'on connaît le mode d'une pièce à sa dernière note. Ce disant, il blâmait l'abandon des termes « authente » et « plagal », leur remplacement par un numérotage, la qualification de « mode » qui leur est faussement attribuée. Sur quoi, il enchaîne : « Il y a 8 modes... »

On n'en peut démordre, encore aujourd'hui. La toccata « dorienne » de Bach n'a rien du dorien antique. Ecrite sur une échelle de *ré*, en quoi représente-t-elle quelque chose de phrygien ? Et, comment caractériser, sinon d'imbroglio, l'exposé dit « modal » et les exemples si soigneusement étiquetés par Ch. Kœchlin ? Mieux vaudrait donc parler tout simplement de *modes* situés « idéalement » sur les degrés *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, et de 8 airs ou cantilations psalmodiques, affectés — deux par deux — à chacun desdits modes sélon la tessiture du moment.

Par elles-mêmes, ces cantillations possèdent une individualité *modale*, qui n'est pas toujours celle du refrain auquel elles sont ordinairement associées ; mais l'unification par transposition de cordes récitatives donne le change, surtout quand la cadence conclut sur la finale. Par exemple, le 1er « ton » (finale *ré*, teneur *la*) comportant le *si* bémol correspond à un mode qui serait inscrit sur *LA* (teneur *mi*), et de fait on le trouve aussi noté de cette manière ainsi que son refrain. On ferait des constatations analogues pour les 2e et 6e « tons » et, dans le

cas spécial du 4e *(mi ré mi fa-mi ré-do, si-la)*, ou du 5e transposé sur *do*, on ne peut douter que le *fa* n'ait été pratiquement *diésé* par équivalence avec l'écriture normale, et en vertu de la « tradition » orale.

En dehors d'une finale commune au refrain et au verset psalmique, les cadences de ce dernier (on les appelle des « différences ») sont, de ce fait, plus ou moins conclusives ou suspensives et paraissent tout aussi bien appartenir à d'autres « tons », toujours par le jeu des cordes communes : ainsi, des 3e, 5e, 8e « tons »... On se gardera bien de les appeler tons ou... modes voisins !

Les autres récitatifs adhèrent à trois formules aux variantes insignifiantes : a) *Préface*, à rapprocher du 4e « ton » (différence *sol*), *Deus in adjutorium* (avec ses fluctuations) ; la cadence finale des lectures et de l'Epître (ton ancien), la même avec 1/2 ton ; b) Oraisons, Evangile, Epître (ton ancien) ; épître avec 1/2 ton. Et, procédant de l'*In directum* (cf. chap. IV) : c) Capitule (au monastique), versicules simple, orné, solennel ; ton des lectures : ancien (ton plein), commun et solennel (1/2 ton), leçon brève, bénédiction au monastique (1/2 ton). En repérant dans les livres grégoriens ces diverses formules et en les comparant après les avoir ramenées par transposition à une teneure unique, on assiste vraiment au glissement du modal vers le tonal. Le *Deus in adjutorium* en offre un exemple frappant (la version *a* est citée par P. Wagner) :



Exemple 20

On ne manquera pas d'observer que, vers le XIe siècle, la récitation psalmodique en mode de *MI* passe du *si* à l'*ut* pour l'authente, et du *sol* au *la* pour son plagal. Quant au plagal de *SOL*, sa teneur *si* fut également élevée d'un demi-ton : « non

pas en vertu d'un droit, remarque l'auteur du *De modorum formulis* (à notre avis, Gui d'Arezzo), mais bien d'une nécessité. Il est, en effet, trop difficile de chanter 3 tons continus sans 1/2 ton » (!). La psalmodie antique des 3e et 8e tons s'inscrit contre cet argument. Quoi qu'il en soit, cette nouvelle teneur ne pouvait que renforcer l'importance de la charnière modale *ut-ré* ; aussi le 8e ton sonne-t-il souvent comme un authente. Notre auteur ne parle pas de la finale du 4e. Elle dessine pourtant un triton, par monnayage, mais à l'intérieur d'une quinte descendante *(SI-la-sol-fa-mi)*. Cependant, les codices d'origine germanique (ceux de Cîteaux s'y rattachent parfois par le truchement de Metz) auront tendance non pas, évidemment, à bémoliser le *si*, mais à lui substituer l'*ut* *(la-UT-la-sol-fa-mi)*. Suite bien imprévue d'éviter avant la lettre toute impression de sensible que pourrait amener l'« imperfection du 1/2 ton » !

Au contraire, dès le début du XIVe siècle, Jean de Meurs donne comme un fait constant la « perfection » de ce même 1/2 ton, quand il écrit au sujet des cadences : « *mi-fa-sol* égale *ré-mi-fa* ». C'est là le principe monodique et harmonique de ces altérations ascendantes et descendantes qui troublent périodiquement les « reconstituants » de pièces anciennes. De son côté, J. Chailley signale, d'après le chanoine Y. Delaporte, un répons noté à la même époque et dans lequel« non seulement les sensibles, mais toutes les altérations possibles jusqu'au *sol* dièse inclus sont explicitement notées». Voilà encore un aspect nouveau de cette détérioration progressive du grégorien au profit du tonal dont il a déjà été question.

*
* *

Les théoriciens médiévaux répugnaient à admettre qu'une tonulation ou une modulation *modales* fussent *régulièrement* concevables, dès lors qu'on ne pouvait les inscrire « au naturel » sur les degrés de l'échelle générale : « en dehors d'eux, dit Gui, il n'est de place *pour aucun autre son* » (à savoir les notes éventuellement diésées et les bémols sur d'autres degrés que le *si*). Restaient deux solutions.

La première — dès qu'apparut la portée — fut de déplacer graphiquement les passages litigieux, la

tradition orale devant les remettre, à l'exécution, en leur état réel (ex. l'introït *Deus in adjutorium*). Mais, remarque judicieusement H. Potiron, si les incises sont notées « exactement une à une », il n'en est pas de même de *l'intervalle qui les sépare*. « Ici intervient donc une sorte de muance », la progression mélodique étant faussée graphiquement. Ainsi, « l'écriture est un moyen et non un critérium modal ».

Déclarée *irrégulière*, la seconde est la notation *par transposition*, particulièrement — mais non pas exclusivement — sur des échelles partant de *la*, de *si* ou d'*ut*. Pour certains, comme les Cisterciens, il s'agit tout d'abord d'éviter la notation du *si* bémol grave. Ces trois échelles sont dites « affinales » ; le *Scholia enchiriadis* (xe siècle) les appelle même des *associées*. Leur transposition imposerait elle-même la continuité du *si* bémolisé que la modulation rendra donc bécarre, puisque celui-ci est le signe de l'altération. Par exemple :



Exemple 21

Cette transposition des trois « affinaux » sur *RÉ*, *MI*, *FA*, est également reçue : autre « irrégularité », mais que l'on proclame « expédiente ». Toutefois, ce n'est pas l'avis de Gui : « Le *si* bémol continu est une anomalie. C'est contraire à la raison. Et puis, il est des cas irréductibles. Qui exige le bémol exigera le dièse. Personne n'a jamais fait cela, personne ne le fera jamais ! » *(De ignoto cantu)*. Jean Cotton concède le *mi* bémol occasionnel, mais il repousse le *fa* dièse. Bernon — dont il procède ainsi que Gui — s'accommode des deux. Quant au *Scholia enchiriadis*, il les attribue à une intention formelle du compositeur et demande aux chantres de ne pas les traiter à l'aveuglette.

Dans la transposition du mode de *RE* à la quinte supérieure, nous retrouvons *la charnière modale sol-la* devenue *ré-mi*, pointant vers l'*ut* (au grave) et vers le *fa*, évoquant ainsi le protus authente et son plagal régulier, mais aussi les pièces écrites en *SOL*, lesquelles postulent précisément les cordes récitatives *ut* et *ré*. Pour sa part, Borremans signale à juste titre des pièces comme l'Alleluia *Veni Domine*, catalogué « deuterus authente » (finale *mi*), avec un verset pensé en *LA* mais écrit en *RE* (avec *si* bémol). Au seul bécarre employé correspondra donc un *fa* dièse. Or, toute une série de manuscrits s'accorde à donner à la finale du verset la même note que celle de l'intonation. Pour les suivre, il nous faudra transposer le refrain et le verset sur *LA* (armure *si* bémol). Il appert que si l'on veut conserver au premier la notation en *MI* et rester en harmonie avec cette tradition, il sera nécessaire de lire le verset avec un *fa* dièse à la clef, l'*ut* dièse n'intervenant qu'une seule fois, et sur un quilisma.

Quant à la finale *si*, elle ne peut être considérée que comme la tierce d'une fondamentale *SOL* (tetrardus) ou la quinte du *MI* (Deuterus). Il peut y avoir mélange des deux types (ex. *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus* de la Messe I ; à rapprocher des *Kyrie*, XV, XVI, XVIII).

Reste la finale *UT*, employée dans le perpétuel souci d'éviter le *si* bémol grave et encore, remarque H. Potiron, pour noter une seconde majeure au-dessus de la tonique qui eût été sans cela un *mi* bémol ; et enfin, quand le mode de la cadence n'est pas celui de l'antienne. A la pensée que révèlent des finales comme *LA* et *UT* peut s'appliquer, nous semble-t-il, ce que l'éminent auteur dit de la première : ces procédés de composition s'éloignent sensiblement des plagaux ordinaires. Leur subtilité même ne plaide-t-elle pas en faveur de leur individualité modale ?

On entrevoit déjà en quoi le modal diffère du tonal. Cela est si vrai qu'une pièce grégorienne de bonne époque — notée, par exemple, en *fa* ou en *ut* — ignorera la sensible, quel que soit son développement. On n'y pense pas « en accords ». A plus forte raison en est-il des autres échelles. C'est ici qu'interviennent, au dire même de Gui d'Arezzo, et l'aimantation de certains degrés (ce qui ne se borne évidemment pas à l'attraction des quartes et des quintes), et leurs *équivalences* sur

certains autres. Aussi ramène-t-il tout au bloc mélodique *UT-RÉ-MI* :



Exemple 22

Il peut s'ensuivre des *équivoques*, aux cadences comme aux intonations (ainsi, entre *protus* et *deuterus*, *tritus* et *tetrardus*, et même *protus* et *tetrardus*), et aussi du fait des transpositions des formules modales à la quarte et à la quinte. D'où, pour l'auditeur ou le transcripteur, ces erreurs d'attribution à tel ou tel mode qu'avouent quelques théoriciens. Ces équivalences et ces équivoques systématiques ont été soigneusement relevées, tout d'abord par dom Hébert Desrocquettes, alors qu'en collaboration avec Henri Potiron, il esquissait la théorie des *trois groupes de cadences modales*, dont les toniques réunies forment un tétracorde, et ce, sur trois points de l'échelle écrite : *sol-do*, *do-fa*, *fa-si* bémol (*Rev. grég.*, 1926-1927).

Groupes autonomes, indépendants : on reste dans le même centre d'attraction tant qu'un demiton nouveau ne se manifeste pas. En fait, ces « états » peuvent se rencontrer aux divers stades d'une phrase mélodique. Il était donc singulièrement opportun d'élargir la notion de groupe à celle d'*hexacorde autonome*. C'est à quoi H. Potiron s'est appliqué avec bonheur, comme en font foi ses différents ouvrages, en particulier sa remarquable étude sur *La composition des modes grégoriens* (1953).

L'action modale s'exerce donc dans les hexacordes *naturel : do-ré-mi-fa-sol-la* ; *par bécarre : sol-*

la-si-do-ré-mi (l'un et l'autre déroulés, sans plus, par Gui d'Arezzo ; le premier servant à un exemple donné par Hucbald) ; *par bémol : fa-sol-la-si-*bém.-*do-ré*, tout en se rappelant que le Moyen Age et la Renaissance les ont utilisés, en appelant en même temps *mi-fa* tous les demi-tons. Transposées, ces échelles sont équivalentes, mais elles ne s'imbriquent pas. Il appert encore plus que la note qui complèterait un hexacorde possède en puissance, de par sa nature même, un caractère *modulant*, encore qu'en nombre de cas (surtout côté bémol), la modulation n'aboutisse pas.

A ces trois hexacordes, *répondant à des faits*, on pourrait effectivement ajouter deux autres : *ré-si* et *si* bém.-*sol*, au cas où la notation exprimerait les modulations modales par *fa* dièse ou *mi* bémol. En tout cas, ces échelles défectives ne font que mettre plus en évidence le rôle convergent des cordes de récitation placées sur la teneur normale ou sur d'autres degrés, dont la finale, suivant d'ailleurs l'ambitus de la pièce, lequel est parfois réduit à une simple tierce.

Ces données diverses sont aussi nécessaires qu'intéressantes. Néanmoins, elles seraient notoirement insuffisantes pour asseoir un jugement esthétique. A chacun d'en faire la synthèse, à quoi mènent et l'expérience du répertoire grégorien et le sens musical. Une fois de plus demeure le propos de C. Saint-Saëns : en art, les théories sont peu de choses à côté de la pratique.

Chapitre XIII

LE ROMAIN-GRÉGORIEN. ÉVOLUTION DÉCADENCE. RESTAURATION VERS L'ARCHÉTYPE

Les origines du chant romain sont obscures. Evêques de Rome, les papes se préoccupaient naturellement d'y assurer « annuellement » l'ordonnance de la liturgie *locale*, et donc celle du chant. D'où les termes *instituere*, *ordinare*, *edere*, employés par un Anonyme frank pour caractériser cette action. En fait, des abbés et archichantres de *Saint-Pierre* s'en chargeaient (Amalaire les appelle des *magistri*), conservant, enrichissant le fonds primitif. Bien renseigné, le moine frank nous donne le nom des trois derniers. Nous sommes au VIIIe siècle, et le répertoire romain est presque constitué (ve-viie siècle). D'autre part, des travaux récents ont achevé d'établir que, tout en partant d'une base commune, les titres presbytéraux et les grandes basiliques ont eu un rit présentant des différences assez marquées avec celui du Latran et, dans la suite, avec l'*Ordo* de la Curie pontificale. Pour des textes identiques, y avait-il aussi *deux* versions mélodiques ? C'est peu vraisemblable, étant donné la confusion qui eût pu en résulter — *à cette époque de tradition orale* — quand, par exemple à Pâques, « *entre le milieu du VIe et le milieu du VIIIe siècle*, les prêtres et les acolytes des titres presbytéraux, après avoir chanté les Vêpres à Saint-Jean de

Latran, retournaient ensuite les chanter dans leurs églises particulières » (dom R. Le Roux).

C'est vers 750 seulement qu'apparaît la plus ancienne mention de Grégoire le Grand comme *compositeur-arrangeur* et *réformateur* du cursus liturgique romain (version courte du *Gregorius presul* dans le Graduel de Monza). Dès lors, surtout après sa biographie (sans critique) par Jean Diacre (v. 872), et malgré des doutes plus ou moins discrets, romain et grégorien ne feront qu'un pour beaucoup. A ce propos, il n'est pas indifférent de rappeler que si Grégoire, à dater de 595, a participé personnellement — et aussi par intermédiaires — à la mise à jour du Sacramentaire *local*, s'il a fait quelques réformes liturgiques qu'il revendique à l'occasion *comme essentiellement locales*, il s'est abstenu néanmoins de faire aligner sur ce plan les autres rits locaux (coutumes, textes, mélodies), ambrosien, mozarabe, gaulois, etc. D'où les instructions libérales par lui données au Primat d'Angleterre, Augustin de Canterbury, sur l'utilisation éventuelle du gallican ou du celtique. C'est avec ces « libertés » que des usages disparus de Rome y reviendront par le canal de rits qui les avaient originairement adoptés.

Dès 1912, dom R. Andoyer avait attiré l'attention sur deux Graduels de Saint-Pierre de Rome dont le texte est authentiquement grégorien, mais *non pas la mélodie* (Bibl. Vat. lat. 5319, XIe siècle, Arch. de Saint-Pierre, F. 22, XIIe-XIIIe siècle). Notre auteur y voyait des témoins tardifs (d'où la présence de quelques pièces « grégoriennes »), mais irrécusables, d'*un état antérieur romain*, tout comme l'ambrosien, voire le bénéventain primitif. Depuis lors, d'autres manuscrits ont été signalés, dont deux antiphonaires. D'où les études comparatives (presque toujours iréniques) de notre « grégorien » avec ce chant baptisé « spécial » (Apel et Gajard), ou vieux-romain (Staeblein), reprises depuis quelques années par des liturgistes ou des musicologues, en particulier Br. Staeblein, Hucke,

Handschin, Huglo et D. Frénaud. N'y eût-il que les particularités des Vêpres de Pâques à Rome, le vieux-romain se trouverait attesté, de ce fait, au milieu du VIIIe siècle (Huglo). Mais, remarque P. Jounel, « la structure même de la célébration et l'usage qui y est fait de la langue grecque nous reportent *au moins un siècle plus tôt*, tandis que le témoignage du sacramentaire grégorien nous fait franchir le seuil du VIIe siècle (592) ».

On notera ensuite qu'indépendamment des créations locales, des Eglises comme Bénévent (Italie du Sud) ont reçu directement leur chant de Rome et n'adoptent notre grégorien que vers le IXe siècle (D. Hesbert) ; de même, l'on constate des emprunts au vieux-romain dans l'Italie du Nord et du Centre, en Germanie (IXe siècle), voire en Espagne, en Angleterre (mêlés, ainsi qu'en Gaule, à des éléments gallicans).

En 754, sur l'invitation de Pépin le Bref, roi des Franks, à lui transmise par Chrodegang, évêque de Metz, son envoyé, le pape Etienne II arrivait à Saint-Denys. Il y séjournerait quelques mois, prêtant en même temps ses chantres pour initier à la *cantilène romaine* les Etats de son hôte. Ainsi, à cette date, Chrodegang l'imposait à son Eglise, tributaire jusque-là du chant gallican, au témoignage du diacre Paul Warnefried, familier de la Cour d'Aix (entre 782 et 786). Dans le même temps, Remedius (frère du roi et évêque de Rouen) prenait ce même chemin de Rome et agissait de la même façon. De son côté, Pépin recevait de Paul Ier, frère du précédent pape (v. 760), un Antiphonaire de la Messe et un Responsorial ; il en ordonnait l'emploi dans ses différentes Provinces. Agrémentés d'éloges et de remontrances, les capitulaires de son fils, Charlemagne (en 789, 790, 805, notamment), révèlent les mêmes préoccupations d'unification liturgique et... politique.

Chrodegang meurt en 766. Dès cette époque, Metz est communément considérée comme le centre principal du chant ecclésiastique.

Vers 831, devant les diversités liturgiques qui continuaient à se manifester depuis la promulgation des premières ordonnances impériales, Louis le Pieux décidait d'envoyer à Rome Amalaire de Metz (775-av. 853), afin d'obtenir de Grégoire IV un nouvel antiphonaire : on pourrait ainsi « ramener le chant et l'Office gallicans au rit romain ». Mais le dernier exemplaire avait été remis à Wala, abbé de Corbie, en 783 par Hadrien Ier (772-795). A son retour de Rome, Amalaire s'acharne à comparer les manuscrits de Corbie et ceux de Metz : ceux dont il use, et ceux qui sont plus anciens puisqu'ils remontent à 754-760. Des divergences apparaissent fréquemment dans l'ordonnance et dans les textes ; nombre d'antiennes sont inconnues en Gaule, et la version romaine n'est pas toujours la meilleure.

Qu'est-ce à dire, sinon que les éléments les plus anciens (ceux de Paul Ier et d'Hadrien) sont du vieux-romain, mêlés à du gallican et à notre « grégorien » ? Il faut se rappeler, en effet, que vers 813, notre Amalaire suit à Lyon l'évêque Leidrade, soucieux comme lui-même, en disciple fidèle d'Alcuin, d'observer la coutume de la *schola* palatine. Or, « de toutes les Eglises dont l'antiphonaire *grégorien* nous est parvenu, Lyon est celle qui, par son conservatisme, a le plus d'attache avec les antiphonaires *romains* au point de vue aussi bien textuel que musical ». Il en est de même à Saint-Claude, à Saint-Denys... « Après cela, conclut D. Le Roux, il semble difficile de soutenir que le vieux-romain est une mélodie purement locale, et il est plus simple de supposer que ces antiphonaires ont conservé la mélodie primitive. »

Voilà qui explique Amalaire. Sa confrontation lui suggère un compromis, soit une compilation du romain, du gallican, de notre grégorien. Il la réalise. Elle s'imposera presque partout.

Quelle qu'ait été sa rédaction première, notre grégorien, évidemment lié, lui aussi, à la refonte d'Amalaire, est *musicalement* — pour nous, la chose n'est pas douteuse — une mise en chantier du vieux-romain (avec lequel il a tant d'accointances de base) sous forme de refonte réfléchie, systématique, dans le sens de l'assouplissement, de la variété (rythmiques et mélodiques), et plus encore de la construction équilibrée. De telles retouches impliquent le travail « à la table », et donc des manuscrits notés — quelles qu'en soient les modalités — accompagnant la tradition « orale », ici plus nécessaire que jamais parce que réformée. D'où chez Aurélien, vers 850, la terminologie spéciale, et aussi le numérotage mnémotechnique des mêmes neumes que nous employons encore aujourd'hui.

Warnefried remarque encore qu'en Italie se rencontrent

seulement *l'ambrosien* (on appelait ainsi tout ce qui n'était pas spécifiquement romain)... et le *romain* « préférable en raison de sa brièveté et de l'inappétence populaire » (pour l'« ambrosien » ?) ; or, cette brièveté et variété — bien relatives — sont *les caractéristiques du grégorien* (et non du vieux-romain) par rapport aux vieux « dialectes » locaux. On le chantait à cette époque dans certains centres du Nord de l'Italie. C'est aussi pourquoi le milanais est imprégné de grégorien plus encore que de vieux-romain : il subirait l'influence d'Eglises comme Monza, Pavie, Ravenne et des monastères du Nord influencés par Saint-Gall.

Moine de cette dernière abbaye, Notker notait, entre 883 et 887, « *la dissemblance trop forte, et à peine croyable, entre le chant des Gaules et le chant romain* ». Là encore, il ne peut s'agir que du grégorien opposé au vieux-romain.

De toute façon, il est actuellement fort difficile de se prononcer sur l'aire d'origine du premier. « On peut hésiter, nous dit D. Huglo, entre l'une des Ecoles carolingiennes de l'Italie du Nord en contact avec le centre byzantin de Ravenne, et un centre situé entre Loire et Rhin. » Relevons toutefois, avec D. Frénaud, que « tous les manuscrits liturgiques antérieurs (aux codices vieux-romains des XIe-XIIe siècles) semblent bien provenir, immédiatement ou indirectement, des pays francs ».

Réduisant la portée des manuscrits non notés dont les textes ne s'apparenteraient qu'au vieux-romain et en seraient ainsi les témoins indirects, prouvant qu'ils ont pu tout aussi bien représenter un état « grégorien », le même auteur en décèle la présence à Rome dans la seconde moitié du Xe siècle, encore qu'à s'en tenir aux documents notés (Huglo), ce soit le seul vieux-romain que l'on y connaisse et pratique jusqu'au XIIIe siècle, à la Curie, dans le clergé, dans les églises suburbicaires. Et cela est si vrai qu'en mentionnant la présence au Latran de clercs originaires des contrées les plus diverses, le chanoine Bernhard (1142) écrit que, de ce fait, *ils ignorent le chant romain* (éd. Fischer). Mais, des exceptions restent possibles dans des cas bien définis, et non plus seulement sous forme d'infiltrations. Ainsi, tout au cours du Xe et du XIe siècles, sous l'égide des abbés Odon, Maïeul, Odilon, des papes Léon IX et Grégoire VII, des clunisiens occupent Saint-Paul-hors-les-Murs et Sainte-Marie-Aventine. Il paraît impensable que, venus en colonisateurs, avec leurs coutumes, ils aient changé de chant parce qu'ils changeaient de pays.

A son dire, Gui d'Arezzo aurait été appelé à Rome par Jean XIX, sans doute entre 1030 et 1032. Sur quoi D. Baeu-

mer observe : « Si Gui a vraiment donné au clergé romain les leçons demandées par le pape, les textes et le plan de son Antiphonaire devaient avoir pour conséquence plutôt l'introduction à Rome de nouveautés, paroles ou mélodies, que le maintien du *statu quo* traditionnel. »

En 1215, Innocent III remanie l'Office de la Curie, lui-même modernisation (v. 1145) de l'Office du Latran. Les franciscains l'adoptent en 1223. Il nous en reste un témoin : le Bréviaire de Sainte-Anne de Munich, copié en 1227, et très probablement à Rome. *La version mélodique est grégorienne.* Les franciscains l'ont-il importée ? L'ont-ils trouvée sur place ? Toujours est-il qu'en 1277, Nicolas III l'impose à toutes les églises romaines, en en faisant retirer (au témoignage sérieux de Raoul de Rivo) « les antiphonaires, Graduels, Missels et autres Livres de l'Office utilisés dans les cinquante dernières années ».

En 1337 seulement, Benoît XII rend cet Office obligatoire en Avignon et, trente ans plus tard, Grégoire XI fera de même pour le Latran, spécifiant nettement : ordonnance, coutume *et chant (nota).* Le vieux-romain avait peine à mourir !

Dans cet ensemble, on s'explique difficilement certaine lettre — si elle est authentique — adressée *cinq siècles auparavant* par le pape Léon IV (847-855) à un abbé des environs de Rome, et lui enjoignant sous peine d'excommunication d'adopter le *carmen gregorianum*, puisqu'à cette époque, et quel que fût son taux de diffusion... mondiale, il ne faisait pas prime dans la cité des papes. Ou bien, le chant « dissident » était un des dialectes musicaux dénommés « ambrosiens », et le *carmen gregorianum* correspondait tout simplement au vieux-romain.

*
* *

« Alors que les manuscrits sans portée atteignaient la perfection graphique et rythmique (IXe-Xe siècle), permettant une exécution correcte, celle-ci se trouvait déjà compromise par l'adjonction éventuelle à la mélodie d'un accompagnement : *l'organum*, uniquement vocal, ou instrumental (cithare, tympanon, crwth) ou mixte (cf. p. 39). Il s'agissait d'orner légèrement les chants liturgiques » (Otger de Laon, † 952). Nous savons, en effet, que les antiennes, les hymnes, les tropes, les reprises de répons, les proses et prosules, etc. (certains de ces textes

y font même allusion), subirent parfois ce traitement, tout comme certaines madones sont affublées de vêtements inopportuns, dissimulant l'œuvre d'art ou son indigence. Pratiquement, et sans compter l'apparition du faux-bourdon, l'on assiste à *un désossement* — conséquence inéluctable d'un tempo beaucoup trop lent (reconnu et chéri comme tel) — et donc à l'altération quasi totale des valeurs (qu'entre en jeu une suite de brèves, ou de longues, ou un mélange préétabli), encore plus apparente lorsque la partie supérieure est mélismatique.

A l'époque de la notation monodique et polyphonique sur portées — celle des Léonin, des Pérotin — le complexe s'est consolidé au point que la monodie n'est plus qu'un soubassement, segmenté et, de ce fait, volontairement déformé en vue de sauvegarder la carrure de la construction ; bien qu'évolué, l'esprit de cette ancienne « teneure » persiste encore dans le *cantus firmus* des « Renaissants ».

Il est bien évident que de tels procédés ont été directement néfastes au grégorien. En revanche, ils devaient se révéler bénéfiques pour l'élaboration, le développement de la polyphonie vocale ou instrumentale, tant au religieux qu'au profane. Logiquement, on peut donc se demander à quel moment et dans quelle mesure la monodie grégorienne — issue, avant tout, des cloîtres — a régné *comme telle*, en souveraine, dans un isolement splendide, merveilleux. Signalons pour mémoire le texte exhumé de nouveau par Br. Staeblein et d'après lequel la cantilène romaine aurait connu le déchant dès le pape Vitalien (657-672), et glissons sans insister, sur les exécutions fantaisistes de cette même monodie en rapport avec le degré de solennité des fêtes, dont nous entretiennent un Jérôme de Moravie (1260) ou un Tunstede († 1369). Signa-

lons même le fait d'un graduel écrit en tchèque. Il n'empêche, observe D. Pothier (en 1880), que « tous les morceaux du répertoire grégorien ont été conservés intégralement, très souvent note pour note, et groupe par groupe, dans les manuscrits antérieurs au XVIe siècle et se retrouvent même jusque dans des imprimés comme étaient les livres en usage, par exemple à Lyon, au Mans et ailleurs, avant la révolution liturgique des deux derniers siècles ».

Les Codices grégoriens offrent ordinairement jusqu'à la Renaissance les particularités suivantes : accent du mot relativement indépendant quant aux assises rythmiques ; durées déterminées, en principe, par le total de chaque groupe d'éléments et non par la note individuelle (d'où l'équivalence entre les représentations diverses des neumes à l'état simple, comme en composition) ; texte musical, vierge de toute amputation. Or, en 1579, concrétisant les idées de l'époque, le musicien Cimello déclare qu'une réforme s'impose, et qui doit porter sur la place des accents. Bientôt, la Commission du Pontifical (1596) suggérerait de regrouper les éléments neumatiques principalement sur les accents, au détriment des pénultièmes brèves qui ne pourraient avoir plus d'une note.

Cimello demandait encore que le chant fût abrégé et les intervalles modifiés « afin que l'on en puisse extraire les 34 fugues que possède chaque ton régulier et irrégulier, et qui sont nécessaires à la confection d'un *motet* ». Ce disant, il se montrait le digne successeur de ces compositeurs de l'*Ars nova* dont Jean XXII — excessif par incompétence musicale, mais juste redresseur d'abus et défenseur avisé de la dignité du culte — soulignait « l'ignorance quant au fonds sur lequel ils œuvrent » (1322).

La manie de la distribution s'était déjà manifestée dans trois ouvrages de Guidetti, notamment dans le célèbre *Directorium chori*, préfacé par Palestrina (1582). Cinq ans plus tôt, Benoît XIII avait officiellement chargé le même Palestrina ainsi qu'Annibale Zoïlo de reviser les livres de chant. Nouvel objectif *complétant* les précédents : modifier tout passage qui ne serait pas... « dans le ton ». Mis au

courant de ces tripotages, Philippe II d'Espagne s'émut, et le travail fut abandonné. En 1594, nouveaux pourparlers entre l'imprimerie médicéenne, cette fois, et Palestrina. L'illustre compositeur décédait peu après. Igino, son fils, tenta de terminer cette révision en la couvrant du nom paternel. Mais ses bévues dévoilèrent son imposture. Il perdit sa cause devant la Congrégation des Rites ainsi que devant les Tribunaux.

Toutefois, le principe d'une réforme étant acquis, restait à la faire aboutir. C'est à quoi s'employèrent les commissaires nommés par Paul V, en 1608. Ils se disputèrent, conjecture D. Gatard, puisque les compositeurs Anerio et Soriano, ayant hérité de l'entreprise, la liquidèrent en un an (1611-1612). Pareille aventure se reproduirait... deux cent quatre-vingt-quatorze ans plus tard...

En tout cas, ce spicilège d'hérésies musicales provoqué par le mercantilisme — et qui préfigure l'édition de Ratisbonne — se parait indûment d'une autorisation (Molitor et Respighi). Parallèlement à la notation traditionnelle, on instaurait une différenciation quantitative entre *virga*, *punctums* carré et losangé. C'était revenir aux procédés de Guidetti, mais réduits de 5 à 2 et dégagés des « couronnes » avec ou sans point qui augmentaient les durées.

Précédant de peu les travaux de D. Pothier, la Commission de Révision, nommée en 1849 par les archevêques de Reims et de Cambrai, retiendrait encore 4 valeurs proportionnelles, s'appuyant à faux, toujours sur Guidetti, et aussi sur les mensuralistes médiévaux.

Quant aux basiliques romaines, elles s'en tinrent à leur ancien chant, et les églises plus modestes aux éditions vénitiennes si cotées de Lichtenstein, des Giunta, qui rappelaient les manuscrits ; voire à la « Balleoni », *pire que la Médicéenne*, au jugement autorisé de D. Gatard. Le succès de ladite Médicéenne fut donc médiocre. Cependant, le fait même de son existence, habilement exploité par des commerçants, pèserait lourdement sur l'avenir de la restauration grégorienne.

[En dérivent la célèbre édition de Nivers (Paris, 1697) et le « Valfrey » (Lyon, 1691), et aussi leurs succédanés de Digne

et de Rennes (1848), Dijon (1847), Langres (1877). Entre 1829 et 1851, se placent les désastreuses publications du Liégeois Devroye ; de 1848 à 1851, celles de Duval et Bogaerts *(Malines)* ; de 1851 à 1855, l'édition de *Reims et Cambrai.* Basée sur quelques manuscrits des XIe et XIIe siècles, cette dernière constituait un tel progrès que Malines en prit ombrage : d'où un chassé-croisé d'attaques et de ripostes entre Duval-Bogaerts et les abbés français Alix et Bonhomme. La publication de l'édition de Ratisbonne provoquerait bientôt des incidents analogues.]

A côté de ces éditions plus ou moins officieuses avoisinant la Médicéenne, se situent les livres de chœur publiés en différents pays et dont certains ont également contribué avec efficace à l'entreprise de démolition, en compagnie des fameux Propres diocésains. C'est ainsi que le *Graduel*, l'*Antiphonaire* et le *Propre* parisiens, œuvres du très érudit Lebeuf (1744), pourront toujours être cités comme le triomphe du vandalisme et de la platitude. Par contraste, et en dépit de maintes réserves, les travaux didactiques font peut-être moins mauvaise figure : témoin, ceux de Bianchini (1614), P. Maillard (1640), Nivers (1667 et 1682) ; et aussi les exposés de Lebeuf (1741), Poisson (1750), Jumilhac (1773) — vraiment le seul à retenir — sans compter Imbert (1780), « serpent de Saint-Benoît »...

Le besoin d'ordre, consécutif à la Révolution de 1789, devait donner naissance à un double courant : restauration du chant, rétablissement de la liturgie romaine en France. Choron alertait le public dès 1811 ; en 1827, Sonnleither découvrait le pseudo-Antiphonaire de saint Grégoire (le Saint-Gall 359). Lambillotte le redécouvrirait, mais le publierait (1848), établissant ainsi, le premier, que les neumes sans portée se lisent grâce à la notation sur lignes (A. Gastoué). Compositeur exécrable, mais travailleur méritant, il donnerait de même une traduction partielle des théoriciens médiévaux (1855, posthume) et, malheureusement, de déplorables éditions abrégées.

En 1847, Danjou, organiste de Notre-Dame de Paris, met la main sur le fameux « bi-lingue » de Montpellier (H. 159). On le redécouvrira. De son côté, le célèbre Fétis — qui fut maître de Ch.-M. Widor — avait fait paraître en 1842 une méthode qui aurait, à son dire, mis le feu aux poudres. Et

même, se basant sur 246 manuscrits du IXe au XIIe siècle, il aurait achevé en 1836 un *Graduel* et un *Antiphonaire.* On en retiendra qu'il se découragea de les éditer, à la vue« des luttes violentes où les ecclésiastiques de France se sont laissés entraîner à propos d'opinions plus ou moins mal fondées sur ce qu'ils ont appelé la restauration du chant grégorien... ».

Là encore, l'atmosphère préfigure celle de la Vaticane et des luttes qui suivirent sa parution.

Les travaux se succédaient, sans cesse plus approfondis : en 1844, la célèbre brochure de Danjou sur *L'Etat et l'avenir du chant ecclésiastique en France* ; les non moins retentissantes *Institutions liturgiques* (1840-1851), par D. Guéranger, abbé de Solesmes ; en 1853, le *Dictionnaire de Plain-chant* (d'Ortigue et Nisard) ; en 1855, la *Dissertation sur la psalmodie* (abbé Petit) ; en 1858, l'*Histoire de l'Ecole de Chant de Saint-Gall* (A. Schubiger, trad. fr.) ; en 1867, l'*Essai sur la tradition du chant ecclésiastique* par un Supérieur de Séminaire (l'abbé Chastain) ; puis, les diverses publications de F. Raillard (1852, 1861-1862) ; enfin, de 1856 à 1895, les quatre ouvrages de l'illustre Gevaert sur la musique grecque et le chant grégorien. Entre temps, deux écrits du chanoine Gontier, un ami de Solesmes, et le premier — semble-t-il — qui ait expliqué le rythme du grégorien par celui de la prose et de la déclamation. Malgré vents et marées interdiocésains, ses idées devaient être sympathiquement accueillies au Congrès parisien de 1860.

L'année précédente, dom Pothier était entré à Solesmes. Peu après, mais avec beaucoup plus d'envergure, il prenait part à l'œuvre du travailleur aussi acharné qu'érudit que fut D. Jausions († 1870), analysant auteurs et codices, faisant — lui aussi — des copies, au cours de ses nombreuses pérégrinations. En 1864, était achevé le travail préparatoire à la publication du *Graduel.* Et déjà, D. Wolter, abbé de Beuron, célébrait ce chant solesmien « qui, *tel un fleuve,* ondule dans le temple gothique et s'élève avec une force mystérieuse » (1864).

En cours de travail, D. Pothier et particulièrement D. Jausions avaient élaboré de concert un *Mémoire* que D. Guéranger retoucha. Il s'agit des *Mélodies grégoriennes,* que D. Pothier fut seul à

signer. Une Somme, et qui commande l'admiration. Soullier en a parfaitement mis en relief la discrétion qui est tout l'homme :

Comme la musique emprunte beaucoup de termes à la grammaire, on n'a voulu voir dans la mélodie qu'un accessoire réglé, lui aussi, par les seules lois du langage. On n'a pas assez remarqué les exceptions faites par l'auteur, exceptions dont il a peut-être cherché à dissimuler le nombre et l'importance. C'est du reste ce qui a fait la fortune du livre, car il a eu les suffrages des gens de lettres, sinon plus nombreux, du moins plus parleurs que les musiciens. Quant à ces derniers, l'instinct que la nature même a gravé dans notre oreille les a empêchés de se tromper, et ils ont appliqué au texte *musical* tout ce que d'autres voulaient entendre du texte grammatical.

Ces termes sont à peser, l'illustre grégorianiste étant impitoyablement opposé, ou rattaché — sans la moindre discrimination — à son éminent disciple, puis collaborateur immédiat, un futur chef — et de quelle taille ! — dom André Mocquereau.

Le libéralisme esthétique, qui tend à rejoindre la facilité ; mais aussi, le nombre, alors très restreint des documents assemblés ; puis, le flottement — presque inévitable pour l'époque — des méthodes d'investigation, de discrimination, de contrôle ; et même, entre D. Pothier et D. Mocquereau, la différence de caractère et l'écart naturel d'une demi-génération : c'est plus qu'il n'en faut pour expliquer la présence de telle ou telle leçon, et dans le *Graduel* et dans l'*Antiphonaire* qui parurent respectivement en 1883 et 1891. Il est évident que, sans ces œuvres solides et méritantes, le labeur considérable de D. Mocquereau, entre 1892 et 1903, eût risqué de n'être pas aussi positif et progressif. A son tour, la Vaticane eût-elle été si honorablement réalisable, de 1904 à 1912 ?

En septembre 1882, D. Pothier et D. Schmitt représentèrent leur abbaye au célèbre Congrès d'Arezzo. L'abbé Amelli pré-

sidait, assisté de l'abbé Perriot (fondateur de l'*Ami du Clergé*), qu'entouraient MM. Bonhomme et Raillard ; et aussi l'abbé Couturier, qui était à Langres ce chef de chœur dont un René Moissenet renouvellerait à Dijon les splendeurs ; et encore... l'abbé Sarto, futur cardinal, et pape sous le nom de Pie X. De l'autre côté, l'abbé Lans, Guido Adler, et surtout l'abbé Haberl, éditeur de Palestrina et — en collaboration avec F.-X. de Witt — de la nouvelle *Médicéenne* que Pustet avait publiée naguère à Ratisbonne (1871). Revision et impression avaient été sollicitées par Pie IX (1868), hautement approuvées par lui (1873), — l'imprimeur jouissant, en outre, d'un privilège exclusif de trente ans (1871-1901). La puissante *Allgemeiner Caeciliensverein* l'épaulait.

Craignant pour son entreprise, Haberl et Lans s'acharnèrent à défendre Ratisbonne face à la gloire naissante de Solesmes. A l'issue du Congrès, Amelli se rendit à Rome, plaida en faveur des éditions de D. Pothier. Il fut éconduit.

Novembre 1888, date mémorable : cédant aux instances du savant D. Cagin, dom Couturier (deuxième abbé de Solesmes) autorise D. Mocquereau à réaliser ce beau projet dont il est bien *l'unique auteur* : mettre à la portée du public cultivé, sous le titre de *Paléographie musicale*, la photographie des meilleurs manuscrits de chant liturgique. Dom Mocquereau, rappelait à l'occasion et avec vérité que D. Pothier, s'y était fortement opposé, estimant que cette publication ne pourrait être qu'une arme à deux tranchants. En fait, c'était un acte de courage. Léon XIII en accepta la dédicace.

Dans l'immédiat, l'étude limpide qui accompagnait les 211 planches du Graduel *Justus ut palma*, les tomes III et IV consacrés à l'accent dans la psalmodie et à la question capitale du *cursus*, achevaient d'établir la solidité des travaux de Solesmes en même temps qu'elle révélait les malversations indiscutables de l'édition Pustet. C'était aussi le contrôle rendu possible et la justification des publications de D. Mocquereau depuis le départ du grand initiateur (fin 1892) : le *Paroissien romain* (1895), l'admirable *Petit traité de psalmodie* (1897), le *Kyriale* (1899), le *Manuel de la messe et des offices* (1902) ; enfin, le *Liber usualis* (1903), dont les leçons nouvelles « fruit de 20 années d'études ininterrompues des manuscrits,

de réflexions et de travaux affermis tous les jours par la pratique... », contribueraient — avec d'autres sources — à l'établissement de la Vaticane.

L'importante Préface des deux derniers ouvrages attirait l'attention sur deux innovations : aux cadences, des points d'allongement, que l'on rencontre parfois dans des éditions de la décadence ; puis, au cours de la « mélodie oratoire *(sic !)* grégorienne », des signes de subdivision dits « rythmiques » (les *ictus* verticaux). Bien que discutables quant à la « tradition », leur adhérence typographique (tout comme leur fréquence) était un prodige de discrétion. Sans doute s'agissait-il « d'éviter toute hésitation aux exécutants et de faciliter aux organistes leur ingrate et pénible tâche ». Mais, soutenu *in petto* par D. Pothier qui abominait « la mécanique et les mécaniciens », l'admirateur passionné de D. Mocquereau qu'était Charles Bordes (fondateur de la *Schola Cantorum* de Paris) s'oublie. Il crie au guide-âne. Peter Wagner, qui vient de fonder à Fribourg (Suisse) son *Académie grégorienne* (1901) et de publier un *Kyriale*, lui fait écho : « Le maître de la F.·. M.·. grégorienne », écrira-t-il rageusement de D. Mocquereau à l'adversaire de ce dernier, D. Delpech ; et surtout Gastoué, dont les *Principaux chants liturgiques* — si remarquables à tant d'égards — paraissent la même année (1903) que le *Paroissien* (« Liber usualis ») de Solesmes.

D. Mocquereau s'en offusque. Par la suite, il cessera de se contenir, ayant peine à comprendre, et cela se conçoit, qu'un adversaire des ictus y recoure dans le même temps que lui, et plus abondamment, et tout autrement.. Heureusement, chez Gastoué (comme chez tant d'autres), la pratique corrigeait ce que la théorie renfermait de trop absolu.

Le 17 mai 1901, dans le bref *Nos quidem* adressé à l'abbé de Solesmes, Léon XIII reprenait les encouragements qu'il avait jadis envoyés à D. Pothier (1884) et les rendait définitifs.

Peu après, Rome entrait, avec Pie X, dans la voie des réalisations immédiates. Le 22 novembre 1903 paraissait le célèbre *Motu proprio* (« Tra le sollecitudini »), qui déclare que « la musique sacrée étant étroitement liée à la liturgie, doit par le fait même s'harmoniser avec le texte et présenter les qualités sans lesquelles elle ne serait qu'un hors-d'œuvre, en particulier la sainteté, la perfection de l'art, l'universalité ». Par la suite, Pie XI et

Pie XII parachèveraient ce génial document (cf. en particulier, la Constitution apostolique, *Divini cultus*, 20 déc. 1928).

Le 8 janvier 1904, les privilèges de Ratisbonne étaient révoqués. Le 25 avril suivant, nouveau *Motu proprio* pour l'édition par le Saint-Siège des Livres liturgiques grégoriens, établissant dans ce but une Commission pontificale. Dom Pothier devait la présider, assisté de spécialistes au nombre desquels figuraient D. Mocquereau, P. Wagner, Baralli, Perriot, Moissenet, Gastoué, bientôt rejoints par D. Andoyer et D. David. Solesmes préparerait l'édition ; le visa appartiendrait à la susdite Commission. Le *Motu proprio* indiquait formellement la méthode. La préface du très remarquable *Antiphonaire monastique*, publié en 1934 par D. Gajard, nous en apporte le commentaire :

> Cela signifiait, semble-t-il, que le travail doit être fait en toute objectivité, en recourant toujours aux sources, à savoir sur les bases suivantes : 1° chaque fois que l'on peut retrouver la version primitive d'une mélodie ancienne, il faut la restituer *telle quelle* dans son intégrité première et sa pureté ; 2° méritent d'être retenues, autant que possible, les mélodies récentes que recommandent leur beauté et une tradition légitime ; 3° à des textes nouveaux, il est permis d'adapter des mélodies nouvelles, pourvu qu'elles soient appropriées et de saveur grégorienne.

A son grand honneur, D. Mocquereau ne se départit jamais d'un point de vue qui, seul, peut assurer au maximum cette pureté et cette fraîcheur modales, dont des tempéraments aussi opposés que R. Wagner et... Halévy s'étaient déjà émerveillés, malgré les scories des versions de leur époque et la rythmique, alors presque inexistante. La même préoccupation guidait évidemment D. Delatte (troisième abbé de Solesmes) dans son offre généreuse de mettre son arsenal paléographique et les travaux de ses moines spécialisés à la disposition de Pie X.

La Commission pontificale fut convoquée en septembre 1904, à Appuldurcombe (île de Wight), le premier Solesmes d'exil. Certaines réunions furent orageuses. On alla de l'escarmouche à l'engagement... Le *Kyriale* parut en août 1905. Mais, dès le 24 juin, le cardinal Merry del Val avait fait savoir à D. Pothier qu'il serait désormais « seul chargé en sa qualité de président de la Commission de la tâche délicate de *reviser* et *corriger* l'édition ». Il utiliserait « *dans la mesure du besoin* les précieuses études paléographiques de Solesmes ».

Exclu de la rédaction, n'ayant pu faire admettre ni ses signes, ni certaines améliorations de notation, ni surtout le « respect » des leçons savamment établies par lui et par ses collaborateurs, D. Mocquereau se refusa dès lors à toute participation effective. Par la suite, les épreuves apporteraient souvent en première lecture une version voisine du type « idéal », comme on le concevait alors ; l'imprimé en révèlerait une toute autre (!), comme il nous a été donné de le constater. C'était, de la part de la Commission, continuer en sens unique, le procédé qui aboutit à la publication du *Kyriale.*

Dom Mocquereau déclarait volontiers — on était en 1908 — que la Vaticane était réalisée 50 ans trop tôt. Il faut bien admettre que le Saint-Siège n'envisageât pas un tel délai ! Reprenant le mot de Soullier (1894), dirons-nous encore que D. Pothier « n'osa pas aller jusqu'aux dernières conséquences de sa restauration » ? Etait-il de ceux pour qui faire disparaître les anachronismes et ramener un édifice à son unité première semble une barbarie scientifique aussi redoutable que celle de l'ignorance ?...

Assez réservé sur l'édition du *Graduel* vatican, l'auteur du *Nombre musical* considérait l'*Antiphonaire* comme de beaucoup supérieur. C'était en majeure partie l'œuvre de dom Andoyer, prieur claustral de Ligugé. Il n'empêche qu'après l'avoir présenté au pape, le président de la Commission — suivi de « ses aides », nous dit D. Mocquereau — devait tout aussitôt quitter Rome (fin 1912) : « Une médaille d'or, et quelle gifle ! », nous confierait avec amertume D. Andoyer.

Ainsi finissait pour Solesmes « l'éclipse de quelques années... Un changement s'était peu à peu opéré dans l'esprit de Pie X à l'égard de la Commission vaticane », poursuit notre auteur, mieux placé que personne pour connaître de cette évolution et

de ceux qui l'avaient *patiemment* préparée. N'avait-il pas lui-même subi — et combien douloureusement pour un tempérament d'artiste ! — le contrecoup de Mémoires tendancieux et de dénonciations mensongères ? La lecture en était attristante. On y parlait même de « péché contre l'Esprit-Saint »... En 1913, la Commission n'existait déjà plus de fait, depuis longtemps ; elle allait disparaître « *en droit*, *sans bruit*, par la nomination *discrète* d'une nouvelle Commission chargée de continuer l'édition vaticane. Le Rme Ferretti en était le président. Tout ceci se passa sous Pie X ».

Il n'en reste pas moins que, durant sept ans, l'abbé de Saint-Wandrille et ses collaborateurs avaient travaillé avec une documentation choisie, mais beaucoup moins abondante qu'il n'avait été prévu (en particulier, sans les fameux « tableaux » de la *Paléographie*), et que, néanmoins, l'édition vaticane — malgré ses imperfections manifestes (notamment au point de vue modal) — constitue une œuvre hautement estimable.

En 1912, comme en 1905 — et il en sera encore de même après le Congrès parisien de 1922 — on retrouvait à côté des partisans convaincus de D. Mocquereau ou de D. Pothier — soucieux cependant d'une réelle unité, les théoriciens ou praticiens mensuralistes, à commencer par P. Wagner ; et aussi les arrivistes qui volent éperdument au secours de la victoire, dès qu'elle a changé de camp.

Parmi les mensuralistes, il y a lieu de distinguer entre ceux qui se réclament directement de la doctrine d'Aribon (cf. p. 65) ; ceux que préoccupent avant tout les combinaisons métriques ; enfin, les francs-tireurs. Chez tous se révèle le besoin d'une échappatoire à leur obsession des notes égales.

Tout d'abord, Houdard, dont la stupéfiante opiniâtreté consiste à chanter immuablement, *dans le même espace de temps*, et la note isolée (doublée d'office) et tout autre groupe, quel que soit le nombre de ses éléments. Le résultat était sou-

vent grotesque. Ne faisant que s'inspirer d'un système *auquel il ne croyait pas*, mais qu'il utilisait à sa manière — personnelle, subjective — comme certains compositeurs usent aujourd'hui de la théorie « sérielle » ; musicien, et non musicologue ; répugnant au mensuralisme inhumain et contradictoire d'un Dechevrens († 1912) ou du P. Fleury (son disciple), voire à celui du savant D. Jeannin dans lequel il ne décelait que lourdeur, le chanoine Cl. Besse († 1924) créait un compromis brillant, très esthétique, mais sans la moindre base (il l'avouait *in petto*) ; et l'application restait limitée à quelques pièces. C'était bénéficier indirectement du libéralisme de D. Pothier qui, au dire de D. David, voyait facilement dans le grégorien « d'intéressantes combinaisons, fort musicales, de duolets, triolets, sextolets... et s'élevait toujours de plus en plus contre une égalité matérielle, mathématique des notes grégoriennes, aussi opposée — selon lui, à la vérité — que leur inégalité proportionnelle. Et de s'écrier, à l'occasion : Eh ! Eh ! ce bon Houdard ! Il y a du vrai dans son système ».

A ce dernier s'apparente celui d'A. Bourdon (1918) : le groupe de deux sons est *le rythme régulateur*. Il se manifeste aux intonations, aux cadences, dans les mélismes, dès qu'il entre dans leur composition avec d'autres groupes. D'où les équivalences 2 = 3, 2 = 4, 2 = 5, 2 = 6, 2 = 8, etc. On aura, de ce fait, deux temps premiers (croche ou double croche) suivant que le chant sera syllabique ou orné. Le tout, rattaché arbitrairement au type spondaïque (- -). Le système d'E. Jammers paraît s'en rapprocher quelque peu.

Une rythmique insolite, se prétendant exempte de tout mensuralisme, mais n'en restant pas moins injustifiable ; l'intrusion d'une luxuriante polyphonie tonale, chromatique, rappelant étrangement les chœurs russes ; un ensemble chatoyant, exagérément dramatique, et parfois émouvant : du grégorien qui n'est déjà plus et semble même tout autre chose. Telle est l'impression première qui se dégage des chants publiés sur disques par D. de Malherbe († 1953). Le vol de l'oiseau, nous dit-il, est la figure idéale du rythme sonore. Pour maintenir la continuité parfaite, il faut tenir compte des intervalles, à interpréter différemment suivant qu'ils sont joints ou disjoints, en rapport d'élévation ou de gravité et aussi de dépendance avec le mouvement qui précède. Seul l'auteur pouvait en tenter l'indéfendable explication et la périlleuse réalisation.

A côté de Dechevrens, de Fleury, nous citerons encore P. Wagner († 1931), D. Jeannin, Vollaerts, les uns et les autres s'évertuant à retrouver dans la graphie des neumes et des

signes additionnels la justification du langage des théoriciens médiévaux. Infiniment plus sérieuses et documentées que les précédentes sont les études entreprises par le chanoine Delorme d'après les manuscrits de Saint-Gall, Metz, Nonantola confrontés avec les Aquitains. Il en a été question au chapitre consacré à la notation (p. 87).

*
* *

Depuis la mise en place de la seconde Commission vaticane, l'activité et l'expansion solesmiennes se sont intensifiées. Ce fut d'abord la publication du *Nombre musical grégorien* (1909 et 1926), œuvre de D. Mocquereau (le t. II en collaboration avec D. Gajard). On retrouve là, revues, agrandies, généralisées et, par endroits, renouvelées les études qui avaient fait la renommée des premiers volumes de la *Paléographie musicale* : du tome VII, notamment, objet de controverses dès sa parution (1901), en particulier de la part du P. Ant. Lhoumeau, l'un des théoriciens les plus aventureux demeurés dans le sillage de D. Pothier. Un peu touffu, le *Nombre* reste un ouvrage très remarquable. Avec les *Notions sur la rythmique grégorienne* (1944), et *La méthode de Solesmes* (1951) — deux opuscules de D. Gajard — il constitue à juste titre comme une Somme de cette forme d'enseignement. Il serait dommageable que des gloses intempestives en atténuent l'exactitude formelle et la sérénité.

Au demeurant, celle-ci n'est pas incompatible avec l'intransigeance que manifestait l'auteur de la *Paléographie* : « La sûreté de son sens artistique, appuyé sur une étude incessante des manuscrits » l'explique aisément ; elle « ne lui permettait *ni l'indécision, ni le doute* » (M.-J. Cochet). Cependant, bien qu'admettant difficilement et la réserve et la contradiction, l'homme était vraiment simple, humble et *bon*, à la hauteur de l'artiste et du sa-

vant. Limité, c'est un fait, à sa seule spécialité, il étonnait et charmait d'autant plus par la pénétration d'esprit, jointe au bon sens qu'elle lui conférait. D'ailleurs, qu'est son enseignement écrit à côté de ce que fut si longtemps sa pratique, chaque jour plus exaltante ! Le connaître, c'était l'aimer.

D. Mocquereau mourut en 1930. Peu après la première guerre mondiale, on l'avait vu présider un Congrès international de Musique sacrée à New York (1920). Il y retournerait. En 1922, il participa de même au Congrès parisien, à l'issue duquel fut fondé l'Institut grégorien de Paris (1923). Il en existe des répliques : Angers, Lille, Lyon, ainsi qu'un certain nombre de centres diocésains, orientés généralement de même façon. Hors de France, citons plus spécialement la fondation d'*Instituts de musique sacrée* devenus célèbres : Rome (1911), New York et Washington (1918). Le *Gregorian Inst. of America* (Toledo, Ohio) ne remonte qu'à 1940. Et pour nous en tenir aux colloques de quelque importance, rappelons également les Congrès de Rome (1950), Vienne (1954), Paris (1957), où le grégorien eut la place d'honneur.

En France, c'est la méthode de Solesmes qui est la plus employée. A l'étranger, elle est inégalement répandue : davantage en Amérique du Nord, mais encore en Angleterre (même dans des Confessions dissidentes), en Belgique, en Autriche, en Italie, en Suisse française ; en Espagne, grâce aux foyers grégoriens de Montserrat, Silos et Madrid... On y découvre aussi la pratique du style « *alla* Pothier » tel, par exemple, que l'avaient codifié, en France, avec grande autorité, et D.-L. David, prieur de Saint-Wandrille qui fut le porte-parole de son maître, et A. Gastoué (Cours de la *Schola Cantorum* et de l'Ecole César-Frank), l'auteur du toujours réputé *Chant romain* (1907). Il en est ainsi dans maints pays d'outre-Rhin et dans les contrées qui les avoisinent : notamment en Suisse allemande, où l'on connaît même un *Antiphonaire monastique* (Einsiedeln, 1943), qui est le contre-pied de la version solesmienne. C'est enfin dans ces régions que l'on rencontre plus particuliè-

rement de très érudits opposants, férus de pensée mensuraliste.

Sous la direction de D. Mocquereau parurent encore les tomes XI, XII et XIII (x^e^, xie, xiiie siècles) de la *Paléographie musicale*, témoins de premier plan de la notation récemment appelée « bretonne » (le Chartres 47), de l'Aquitaine (le B.N. *lat.* 903), et de la tradition monastique anglaise (le Worcester F. 160). Des études très fouillées accompagnent les phototypies. Avec l'importante collaboration de D. Hesbert, D. Gajard — successeur de D. Mocquereau — s'attaque au romano-bénéventain liturgique et musical, dont les données se révèlent si décisives pour l'établissement d'une version grégorienne cherchant à se rapprocher d'un « original »... idéal. En marge, signalons les *Monumenti vaticani di paleographia musicale*, publiés par H. Bannister (1913), et les trois volumes actuellement parus (1952 ss.) des *Monumenta musicae sacrae*, de D. Hesbert, le savant éditeur du précieux *Antiphonale Missarum sextuplex* (1935).

Dans le domaine de l'édition, outre le *Cantus Passionis* (1916), nous devons encore à D. Gajard la préparation et la publication des *Matines de la Semaine sainte* (1922), de l'*Office de nuit de Noël* (1926 et 1936) ; de celui des *Défunts* (au monastique, 1941), et surtout de l'*Antiphonaire monastique* (1934), œuvre d'une si grande portée en raison de la pureté de sa version mélodique, d'où découle une vision plus exacte de la modalité grégorienne. De son côté, depuis 1954, le *Scriptorium* de Solesmes publie à intervalles irréguliers des *Etudes grégoriennes*, complément de la *Revue grégorienne*, et qui remplacent aussi, dans une large mesure, le texte qui accompagnait jusqu'ici chaque tome de la série courante de la *Paléographie*.

Notons enfin l'importante publication intitulée *Le Graduel romain*, déjà amorcée par trois grands volumes (*Les sources*, 1957 ; *Le groupe des manuscrits*, 1960 ; *Relations généalogiques des manuscrits*, 1962). Elle en prépare ainsi l'édition critique, sorte d'archétype du vieux fonds romain, à défaut d'original. De tels propos, une telle entreprise feraient frémir dans sa tombe un Charles Lalo !

On sait qu'un manuscrit constitue un *unicum* ou bien — c'est le cas le plus fréquent — se rattache (directement ou non) à des séries de documents qu'il faudra dès lors explorer en totalité au moyen

de la méthode comparée. Et notamment, la disposition de ces mêmes éléments, selon qu'elle sera uniforme ou divergente de tel manuscrit ou de tels groupes de manuscrits à tels autres, permettra discriminations et classements dépassant le stade paléographique proprement dit, établissant ou parachevant la réponse aux problèmes posés. Par ces procédés, un document tardif pourra même s'affirmer comme une version meilleure et plus ancienne dont il sera, au demeurant, l'unique témoin. L'histoire, les Lettres, l'art, la liturgie entrent en scène : paléographie musicale et philologie sont donc, en fait, étroitement associées.

Toujours est-il que l'analyse de telle ou telle pièce plus ou moins développée révélerait chez les auteurs anonymes du vieux répertoire, une habileté d'écriture absolument déconcertante, nettement comparable — dans le domaine contrapuntique — à celle que l'on rencontre chez les polyphonistes les plus audacieux. Cette richesse d'expression, ce sens aigu des proportions jusque dans les mélismes les plus étendus, s'expliquent de soi-même si l'on considère qu'ils appliquaient à la seule mélodie tout ce que d'autres ont apporté d'ingéniosité dans l'écriture harmonique ou orchestrale.

Ici, l'on évoque tout naturellement l'admirable prosopopée consacrée par Combarieu à notre sujet (*Hist. de la musique*, I, 254-269). Constatant les progrès, chaque jour plus sensibles, des études grégoriennes, en France comme à l'étranger, nous en souhaitons l'aboutissement, sachant aussi que dans une matière si riche, à la fois très proche et pourtant si lointaine... dans ses nombreux détails, il faut se résoudre à ne pas tout comprendre, à admettre ce que l'on a peine à saisir et se reporter à la seule beauté — et elle est infinie — qui se dégage de ces incomparables mélodies.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Sauf exceptions, cette liste restreinte ne comprend pas les ouvrages directement cités dans le texte.

Antiphonale romanum (1912) ; *Antiphonale monasticum* (Solesmes, 1934). — *Graduale romanum* (1908). — *Liber responsorialis* (au monastique, Solesmes, 1895). — *Offertoriale* (éd. Ott, Tournai, 1935). — *Processionale monast.* (1893) ; *Variae Preces* (Solesmes, 1901).

COUSSEMAKER (Ch. de), *Scriptorum de musica medii aevi*, 4 vol. (1864-1876). — GERBERT (M.), *Scriptores eccles. de musica*, 3 vol. (1784, et Milan, 1931) ; *Monum. vet. lit. aleman.* (1779). — VIVELL (C.), *Commentarius anonym. in Micrologum Guidonis Aretini* (Wien, 1917).

Paléographie musicale (Solesmes), 19 vol. (1889-1958). — *Etudes grégoriennes* (Solesmes, 1954 ss.).

CABROL et LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* (1903 ss.).

BLUME (Fr.), *Musik in Geschichte u. Gegenwart* (1949 ss.).

DREVES et BLUME, *Analecta hymnica medii aevi*, 55 vol. (1866-1922).

Rassegna gregoriana (1902-1914) ; *Revue du chant grégor.* (1892-1939) ; *Revue grégorienne* (1911 ss.) ; *Tribune de Saint-Gervais* (1895-1929).

AGUSTONI, Notation neumatique et interprétation (*Rev. grég.*, 1950-1952) ; *L'interpretazione dei neumi tremandataci dalle loro stesse grafia* (1958).

ALGAZI (L.), Musique juive (in *Hist. de la musique*, « La pléiade », 1960).

ARBOGAST (P. M.), The small punctum as isolated note in codex Laon 239 (in *Et. grégor.*, III, 1959).

AUBRY (P.) et MISSET, *Les Proses d'Adam de Saint-Victor* (1900).

BATIFFOL (P.), *Histoire du Bréviaire romain* (1911).

BLANC (M.), *Solesmes et la prière chrétienne* (1953).

BORREMANS (J.), *Le chant liturgique tradit. des Prémontrés* (1914).

CABROL (dom), *La messe en Occident* (1932) ; *Les Livres de la Liturgie latine* (1930).

CARDINE (D.-E.), Signification de la désagrégation terminale (*Rev. grég.*, 1952) ; Neumes et rythme (*Et. grég.*, III, 1959 ; cf. aussi IV, 1961).

CHAILLEY (J.), *Le mythe des modes grecs* (1955) ; *L'imbroglio des modes* (1960) ; *L'Ecole musicale de Saint-Martial de Limoges* (thèse, 1954 ; 1960).

CHARPENTIER (D.-L.), La « virga strata » (*Rev. grégor.*, 1927-1928, et fin inédite) ; *L'oriscus* (inédit).

CORBIN (S.), *L'Eglise à la conquête de sa musique* (1960).

COSTÈRE (Edm.), *Mort ou transfiguration de l'harmonie* (1962).

DAVID (D.-L.), Les signes rythm. d'allongement et la tradition grégor. authentique (in *Rev. du ch. grég.*, 1938-1939).
DELALANDE (D.), *Le Graduel des Prêcheurs* (1949).
DELORME (G.), La question rythmique grégor. (in *La musique d'Eglise*, 1934-1936, et fin inédite).
EMMANUEL (M.), art. Grèce in *Encycl. mus.* de LAVIGNAC (1913); notes inédites sur le *Nombre musical* (t. I).
FERRETTI (dom), *Il curso metrico e il ritmo delle melodie greg.* (1913) ; *Esthétique grégor.*, I (1938, trad. fr.) ; Etude sur la notation aquitaine (in *Paléogr. music.*, XIII), 1925.
FRENAUD (D.-G.), Les témoins indirects du ch. liturg. en usage à Rome aux IXe et Xe siècles (*Et. grég.*, III, 1959).
GASTOUÉ (Am.), *Les origines du chant romain* (1907) ; *Hist. du ch. lit. à Paris* (1904) ; *Le chant gallican* (1939).
GATARD (A.). *La musique grégorienne* (1913).
JURET (A.-C.), *La phonétique latine* (1921 et 1938) ; *Principes de métrique grecque et latine* (1938).
HAMELINE (J.-Y.), *Le chant grégorien* (1960).
HANDSCHIN (J.), La question du chant « vieux-romain » (in *Annales musicol.*, II, 1954).
HESBERT (R. J.), *Antiphonale missarum*, Sextuplex (1935).
HUGLO (M.), Le chant « vieux-romain » (in *Sacris erudiri*, 1954) (et Agustoni, Cardine, Moneta-Caglio), *Fonti e Paleogr. del canto ambrosiano* (1956) ; Origine et diffusion des Kyrie (*Rev. grég.*, 1958).
HUSMAN (H.), Sequenz u. Prosa (in *Annales musicol.*, II, 1954) ; Alleluia, Vers u. Prosa (*ibid.*, IV, 1956).
LE CAROU (P.-A.), *L'Office divin chez les Frères Mineurs au XIIIe siècle* (1928).
LE ROUX (dom R.), Les antiennes et les psaumes de Matines et de Laudes pour Noël et le 1er janvier selon les cursus romain et monastique (*Et. grég.*, IV, 1961).
MAROSSZEKI (S.-R.), *Recherches sur le chant cistercien au XIIe siècle* (thèse, Paris, 1951).
MONETA CAGLIO (Em.), dom A. Mocquereau e la restaurazione del canto gregor., in *Musica sacra*, Milano. 1961, ss.
PÉTRÉ (H.), *Ethérie*, journal de voyage (1948).
POTIRON (H.), *L'analyse modale du chant grég.* (1948) ; *Boèce, théoricien de la musique grecque* (1961).
REINACH (Th.), *La musique grecque* (1926).
SALMON (D.-P.), *L'Office divin* (1958).
SOULLIER, *Le Plain-Chant* (1894).
STAEBLEIN (Br.), Zur Fruehgeschichte des roemischen Chorals (in *Actes du Congrès de Rome*, 1950) ; *Monum. monodica m. aevi*, I. Hymnen (I, 1956) ; articles sur le grégorien (cf. Fr. BLUME).
TARDY, *Virgile de Toulouse* (thèse, 1927).
THIBAUT (J.-B.), *La liturgie romaine* (1924) ; *L'ancienne liturgie gallicane* (1929).
VALOIS (J. de), Articles, signés ou non, sur le grégorien et la liturgie, in *Larousse musical* (1957).
WAGNER (P.), *Einfuerung in die gregor. Melodien*, 3 vol. (1911-1921).
WELLESZ (Egon), *Eastern Elements in Western Chant* (1947).

TABLE DES MATIÈRES

1963. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)

ÉDIT. N° 27 068 IMPRIMÉ EN FRANCE IMP. N° 17 677

TABLE ANALYTIQUE DE LA COLLECTION

« QUE SAIS-JE ? »

PHILOSOPHIE

Les grandes philosophies	47
Les grands problèmes métaphysiques	623
Les grandes doctrines morales	658
La philosophie antique	250
La philosophie française	170
La philosophie anglaise et américaine	796
La philosophie chinoise	707
La philosophie médiévale	1044
La philosophie indienne	932
Histoire des idées en France	593
Histoire de la libre-pensée	848
Socrate	899
Platon et l'Académie	880
Aristote et le Lycée	928
Le stoïcisme	770
L'épicurisme	810
Le thomisme	587
Les gnostiques	808
Le personnalisme	395
L'existentialisme	253
Hegel et l'hégélianisme	1029
La dialectique	363
La phénoménologie	625
La raison	680
L'esthétique	635
L'esthétique industrielle	957
Les étapes de la logique	225
La logique moderne	745
La pensée arabe	915

SOCIOLOGIE

Histoire de la sociologie	423
Psychologie des mouvements sociaux	425
Psychologie sociale	458
Biologie sociale	738
Sociologie de la vieillesse	1046
Sociologie de la campagne française	842
Sociétés animales et société humaine	696
Les relations humaines	672
Les mentalités	545
La guerre	577
Sociologie de l'Algérie	803
Sociologie de la radiotélévision	1026
Sociologie des relations sexuelles	1068
La vie américaine	774
La vie anglaise	838
Les masques	905

PSYCHOLOGIE

Histoire de la psychologie	732
La psychologie des peuples	798
Physiologie de la conscience	333
Physiologie des mœurs	613
La psycho-physiologie humaine	188
La psychanalyse	660
La psychologie appliquée	218
La psychotechnique	302
Les tests mentaux	626
Psychologie de l'enfant	369
Psychologie des animaux	419
Psychologie militaire	306
La personnalité	758
La caractérologie	380
Physionomie et caractère	277
La graphologie	256
La cryptographie	116
Les messages de nos sens	138
La sensation	555
Les sensations chez l'animal	576
Les sentiments	322
L'intelligence	210
La mémoire	350
La volonté	353
L'imagination	649
L'attention et ses maladies	541
Les rêves	24
L'inconscient	285
Les passions	943
L'adolescence	102

PÉDAGOGIE

Histoire de l'éducation	310
Histoire de l'enseignement en France	393
Histoire de l'éducation technique	938
L'éducation nouvelle	14
L'éducation des enfants difficiles	71
L'enfance délinquante	563
Les droits de l'enfant	852
Les insuccès scolaires	636
L'orthographe	685
Les méthodes en pédagogie	572
Histoire du scoutisme	254
Les institutions universitaires	487
Histoire des Universités	391
La question scolaire en France	864

RELIGIONS

Le mouvement œcuménique	841
Les grandes religions	9
Les lieux saints	998
L'au-delà	725
Les institutions religieuses	454
Histoire des ordres religieux	338
Histoire du catholicisme	365
Histoire du judaïsme	750
L'Eglise orthodoxe	949
Le droit canonique	779
Histoire du protestantisme	427
Les premiers chrétiens	551
Les pèlerinages	666
La Papauté à Avignon	630
Les Papes de la Renaissance	575
La Papauté contemporaine	209
Le jansénisme	960
Les Jésuites	936
Les Eglises en Grande-Bretagne	837
Histoire des missions françaises	405
Les religions de l'Afrique noire	632
Le bouddhisme	468
L'hindouisme	475
Le Yoga	643
L'Islam	355

MYTHES

Albigeois et Cathares	689
Les sociétés secrètes	515
La franc-maçonnerie	1064
Les Mormons	388
Le mysticisme	694
La mythologie grecque	582
Devins et oracles grecs	939
Histoire des légendes	670
Les pays légendaires devant la science	226
L'occultisme devant la science	161
La magie	413
La sorcellerie	756

● Philologie – Linguistique

LITTÉRATURE

● Histoire de la littérature française

● Histoire des littératures étrangères

● Architecture – Urbanisme

BEAUX-ARTS

● Arts plastiques

● Arts appliqués

● Musique

BEAUX-ARTS

● Théâtre – Danse

● Cinéma – Radio

HISTOIRE

Histoire générale

HISTOIRE

Histoire de la France

HISTOIRE

Histoire des provinces françaises

Histoire par pays

HISTOIRE

● **Sciences auxiliaires de l'histoire**

GÉOGRAPHIE

SCIENCE POLITIQUE

● **Droit et justice**

SCIENCE ÉCONOMIQUE

● **Théories et généralités**

SCIENCE ÉCONOMIQUE

La prévision économique 112
La consommation 697
La productivité..................... 557
L'entreprise dans la vie économique .. 477
La coopération 821
La bureaucratie 712
La stratégie des trusts 120
La stratégie du fer 60
La lutte pour les denrées vitales 80
La politique pétrolière internationale . 891
La civilisation de 1975 279
Pourquoi nous travaillons 818
Les pensions militaires 1019
Histoire de demain 711
L'économie humaine 32
L'économie de l'alimentation......... 639
Les prix 762
L'évolution des prix depuis cent ans . 784

● L'économie mondiale et les économies nationales

Les grands marchés du monde 608
L'économie mondiale 343
L'économie de la nouvelle Europe.... 396
L'économie française dans le monde.. 191
L'économie de la zone franc 868
Le IVe Plan français 1021
L'économie de l'Allemagne et de l'Autriche.......................... 283
L'économie de l'Europe centrale slave et danubienne.................... 328
L'économie méditerranéenne 785
L'économie de l'U.R.S.S. 179
L'économie des Etats-Unis 232
L'économie de l'Amérique latine 357
L'économie du Moyen-Orient 473
L'économie du Commonwealth britannique 403
L'économie de l'Asie du Sud-Est 769
L'économie de l'Inde................ 531
L'économie de l'Italie 1007
L'économie du Japon 811
Le Benelux 870

● Statistique

La statistique 281
La méthode statistique dans l'industrie............................ 451

● Commerce

Histoire du commerce 55
Technique de l'exportation 889
La publicité 274

● Finances - Fiscalité

Les finances publiques 415
Histoire de la banque 456
Technique de la banque 469
La comptabilité 111
Le bilan dans les entreprises 726
Les placements 406
Les assurances 76
Histoire de l'impôt 651
Les douanes......................... 846

● Démographie

La population 148
Les migrations humaines 224
La prévention des naissances......... 988

QUESTIONS SOCIALES

Les classes sociales 341
Histoire de la propriété 36
Habitat et logement 763
La faim 719
Les origines de la bourgeoisie........ 269
Le socialisme 387
Le marxisme 300
L'anarchisme 479
Histoire du travail.................. 164
Le travail ouvrier 349
L'organisation internationale du travail.............................. 836
L'organisation scientifique du travail. 125
La rémunération du travail.......... 654
La condition ouvrière en France depuis cent ans 433
Le syndicalisme en France 585
Le syndicalisme dans le monde 356
La Sécurité sociale.................. 294
La Croix-Rouge internationale 831
La médecine du travail 166
La sélection des cadres.............. 379
L'orientation professionnelle 121
Le niveau de vie en France 371
Prostitution et proxénétisme 999

SCIENCES PURES

● Histoire des sciences

Histoire de l'astronomie 165
Histoire des mathématiques 42
Histoire de la physique 421
Histoire de la mécanique 130
Histoire de la chimie 35
Histoire de la pharmacie 1035
La science des Chaldéens 893
Les étapes de la biologie 1
Histoire de la médecine 31
Histoire de la médecine vétérinaire... 584
Histoire de la chirurgie 935
Histoire du calcul 198
Histoire de la géométrie............. 109
La recherche scientifique 781

● Astronomie

L'astronomie sans télescope 13
L'univers 687
Le soleil et son rayonnement 230
Les planètes 383
La vie et la mort des étoiles 330
La terre et la lune 875
Les éclipses 940

● Mathématiques

Les nombres premiers 571
L'analyse mathématique............. 378
Calcul vectoriel et calcul tensoriel 418
Calcul différentiel et intégral......... 466
Calcul matriciel..................... 927
Le calcul mécanique 367
Le calcul mental 605
L'algèbre moderne 661
Les logarithmes 850
La trigonométrie 692
La géométrie descriptive 521
La géométrie contemporaine 401
Géométrie analytique 1047
La symétrie 743
Courbes et surfaces 564
La mécanique ondulatoire 311
La balistique 470
Les probabilités et la vie............ 91
Probabilité et certitude 445
Les certitudes du hasard 3
L'exploitation du hasard 57
La relativité 37
La mesure du temps 97
Le calendrier 203

● Physique

Les mesures physiques 244
La gravimétrie 1030
De la loupe au microscope électronique. 453
Matière, électricité, énergie 291
Electricité-Magnétisme............... 243
Les radiations nucléaires 844

SCIENCES PURES

● **Chimie**

● **Géologie - Physique du globe**

● **Biologie**

● **Zoologie**

● **Botanique**

SCIENCES PURES

● Médecine

SCIENCES PURES

SCIENCES APPLIQUÉES

● Techniques et industries

SCIENCES APPLIQUÉES



vangi@club-internet.fr

Que sais-je?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

ÉDIT.
27 068

1963-2 – Imp. des Presses Universitaires de France, Vendôme (France)

IMPRIMÉ EN FRANCE